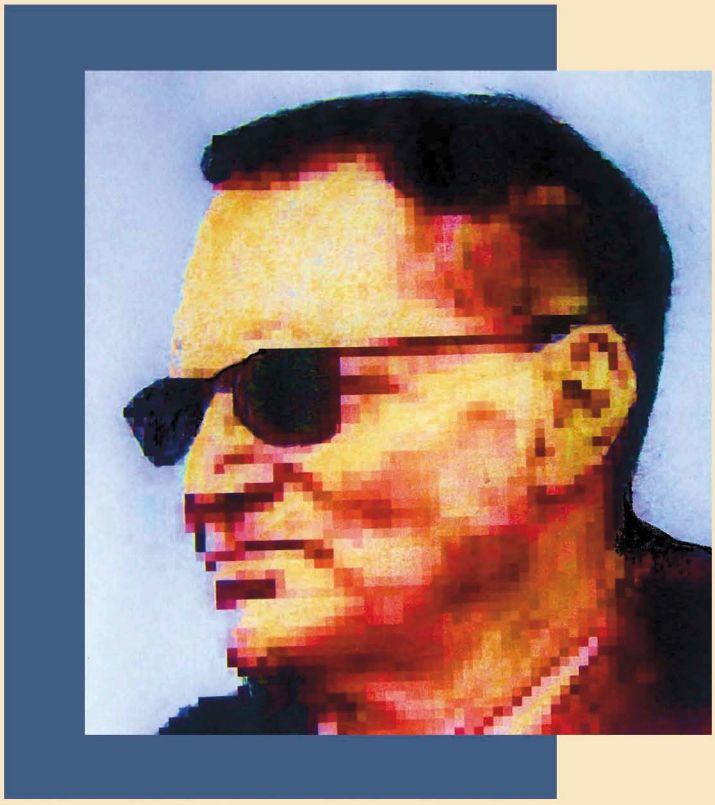
Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

SAM SHEPARD: EL TEATRO CONTRA SÍ MISMO

Rubén Vázquez Negro



PUV

SAM SHEPARD:
EL TEATRO CONTRA SÍ MISMO

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

http://www.uv.es/bibjcoy

Directora
Carme Manuel

SAM SHEPARD:
EL TEATRO CONTRA SÍ MISMO

Rubén Vázquez Negro

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans
Universitat de València

Sam Shepard: el teatro contra sí mismo

© Ruben Vázquez Negro

1ª edición de 2011
Reservados los derechos
Prohibida su reproducción total o parcial
ISBN: 978-84-370-8394-0

Imagen de la portada: Sophia de Vera Höltz
Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València
http://puv.uv.es
publicacions@uv.es

A mis padres, Emilio y Carmen,
y a Sara, que se lo aprendió

Agradecimientos

Las sugerencias de Antonio Rodríguez Celada (Universidad de Salamanca), Ramón Espejo (Universidad de Sevilla), Rosa Ana Herrero (Instituto Cervantes, Bremen), Viorica Patea Birk (Universidad de Salamanca) y Alan L. Ackerman Jr. (University of Toronto) contribuyeron al desarrollo de este trabajo.

Índice

Introducción 13

Capítulo 1

Sam Shepard: teoría dramática 25

Capítulo 2

La exploración de la cultura popular norteamericana:
de *La Turista* (1967) a *Suicide in B Flat* (1976) 77

Capítulo 3

El compromiso ético:
de *Curse of the Starving Class* (1977) a *The Late Henry Moss* (2000) 135

Epílogo 221

Bibliografía 225

Introducción

Y ahora diré algo que va a asombrar quizás
a bastante personas.
Soy el enemigo
del teatro.
Lo he sido siempre.
Cuanto más amo el teatro,
tanto más soy, por esa razón, su enemigo.

Antonin Artaud

Sam Shepard (1943) es una de las figuras más representativas del elenco artístico norteamericano de las últimas décadas, lo que se constata con sólo contemplar su ingente labor en el teatro, donde ha estrenado más de cuarenta y cinco títulos, uno de ellos, *Buried Child*, merecedor del Pulitzer en 1978, y once más galardonados con Obies, el premio más importante que se concede a las producciones norteamericanas estrenadas fuera del entorno de Broadway. Pero además de dramaturgo, Shepard es el autor de varias colecciones de relatos cortos, como *Hawk Moon* (1981), *Motel Chronicles* (1983), *Cruising Paradise* (1996), *Great Dream of Heaven* (2002) y *Day out of Days* (2010), que en algunos casos incluyen también pequeños poemas y monólogos. A esta lista debemos añadir *The Rolling Thunder Logbook* (1976), diario de viaje donde Shepard relata las peripecias vividas como miembro de la *troupe* de artistas que acompañaría a Bob Dylan y su banda en una improvisada gira por el Noreste de los Estados Unidos.

Shepard ha probado también fortuna en el cine, participando como actor en más de veinticinco películas de diversa índole, entre las que destaca *The Right Stuff* (*Elegidos para la gloria*), que supondría su nominación al Oscar en 1983. Dentro de este mismo género artístico cabe destacar su labor de director y de guionista en *Far North* (1988) [*Norte lejano]* y *Silent Tongue* [*Lengua silenciosa*] (1993), el guión de *Paris, Texas* (filme dirigido por Wim Wenders y galardonado con la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1984) y otra fructífera colaboración con el

director alemán en *Don't Come Knocking* [*Llamando a las puertas del cielo*] en 2005.

Por último, hay que reseñar su faceta musical, que le llevó a finales de los sesenta a formar parte de un grupo de difícil adscripción, los Holy Modal Rounders, con el que compondría la banda sonora de varias de sus obras. Además, como veremos en su momento, la influencia de la música se detecta en muchos otros aspectos de su dramaturgia.

Samuel Shepard Rogers nace en Fort Sheridan (Illinois), el primer hijo de una familia de clase media-baja en continuo movimiento, debido al trabajo de su padre, un militar ex combatiente de la Segunda Guerra Mundial. Tras pasar cuatro años por varias bases del país y del extranjero (como la isla de Guam, en el Pacífico), su padre se retira y la familia, que por ese momento ya incluía a dos niñas pequeñas, se asienta definitivamente en el Sur de California, primero en South Pasadena y luego en Duarte, una pequeña población semirrural cercana a la emergente ciudad de Los Ángeles, aunque mucho más deprimida social y económicamente. Con cinco años Shepard empieza a ir al colegio, pero la verdadera educación la recibirá a través del contacto con la naturaleza, trabajando con animales, participando en asociaciones agrarias como el 4-H Club y planteándose incluso la posibilidad de estudiar Veterinaria. Sin embargo, pronto descarta esta idea, cansado de las frecuentes discusiones con su padre y del conformismo de la clase social que lo rodeaba. "In Duarte, nobody was doing anything except going to the Alpha Beta Supermarket" (Shewey 1997: 23), reflexionaba Shepard, que con apenas 18 años decide enrolarse en una compañía de teatro itinerante, que le lleva primero a Pennsylvania y con posterioridad a Nueva York, donde abandona sus pinitos de actor para convertirse en uno de los dramaturgos más laureados del llamado teatro Off-Off-Broadway.

Por esas fechas Shepard acorta también su nombre original (Samuel Shepard Rogers III), empezando a cultivar una imagen de chico "malo," consumidor a partes iguales de drogas, música y sexo. Todo ello prepara el camino para su conversión en un icono cultural, que sería inevitable después de otros hitos biográficos, como su relación extramatrimonial con la cantante Patti Smith, su amistad con Bob Dylan y Keith Richards, la concesión del Pulitzer, su posterior matrimonio con la actriz Jessica Lange o la nominación al Oscar, por citar sólo algunos ejemplos. En la cumbre de su popularidad, los años ochenta, Shepard concede innumerables entrevistas, copando las portadas de publicaciones como

Esquire, *Vanity Fair* y *Newsweek*, donde aparece caracterizado como una especie de cowboy contemporáneo, imagen que casaba perfectamente con la mentalidad del periodo, simbolizada por el presidente y ex actor Ronald Reagan. Por si fuera poco, la revista *People* llega a considerarle una de las veinticinco figuras más interesantes del país, mientras que otra publicación popular, *Playgirl*, lo incluye en su lista de hombres más atractivos del momento (Wade 1997: 138). Durante estos años Shepard publica también sus libros *Hawk Moon* y *Motel Chronicles*, en los que ficcionaliza muchos de sus recuerdos del pasado, contribuyendo así a crear una aureola de misterio y admiración que se ve, paradójicamente, reforzada por una mirada irónica. Valga como ejemplo su grotesca imitación de uno de sus ídolos cinematográficos:

> I remember trying to imitate Burt Lancaster's smile after I saw him and Gary Cooper in *Vera Cruz*. For days I practiced in the back yard. Weaving through the tomato plants. Sneering. Grinning that grin. Sliding my upper lip up over my teeth. After a few days of practice I tried it out on the girls at school. They didn't seem to notice. I broadened my interpretation until I started getting strange reactions from the other kids. They would look straight at my teeth and a fear would creep into their eyes. I'd forgotten how bad my teeth were. How one of the front ones was dead and brown and overlapped the broken one right next to it. (Shepard 1985: 15)

Este estatus de celebridad provoca la aparición de su primera biografía en 1985 (*Sam Shepard*, de Don Shewey), y otra más al año siguiente (*The Life and Works of an American Dreamer*, de Ellen Oumano). Ambas contienen no sólo datos personales, sino también interesantes reflexiones críticas que se unen al creciente número de artículos especializados sobre el autor. En un principio éstos se centran mayoritariamente en explorar la relación de Shepard con la tradición literaria norteamericana y europea, pero pronto se deja sentir la presencia de diversas teorías de inspiración postmodernista, desde los estudios de género hasta la hermenéutica contemporánea. En la actualidad existen más de una veintena de libros y colecciones de artículos dedicados exclusivamente a su obra, y el número de entradas en el directorio de la Modern Language Association supera las trescientas, incluyendo estudios tanto en inglés como en otros idiomas. Estas aportaciones han permitido no sólo vislumbrar las raíces del influjo de su teatro, sino también algunas de sus limitaciones estéticas e ideológicas.

En lo que atañe a la crítica en castellano, sin embargo, aparte de un libro, escrito por el venezolano Isaac Chocrón (1991), y el capítulo que Inés Cuenca Aguilar dedica en su tesis doctoral a varias de sus obras (2000), no existe demasiada información sobre el autor. Una misma escasez se detecta en lo referente a las

traducciones, ya que tan sólo he localizado versiones españolas de *States of Shock*, *Fool for Love*, *True West* y *Curse of the Starving Class* (esta última sólo en catalán). Sin embargo, aunque sería motivo de estudio detallado comprobar la influencia directa de Shepard en nuestra dramaturgia, su nombre no es un desconocido para los profesionales, no sólo del teatro, sino también del cine. Sirva el ejemplo de la directora Isabel Coixet, cuya película *The Secret Life of Words* [*La vida secreta de las palabras*] (2005) levantó la admiración del americano, algo lógico, dado que el filme recuerda a su teatro en varios aspectos, como la vena narrativa de los personajes y la carga emocional de los temas tratados (Coixet 2006).

Con este estudio pretendo, por tanto, llenar un vacío importante dentro de los estudios norteamericanos en España, a través de una lectura personal que contribuya a una mejor comprensión de su obra, no sólo en nuestro país, sino también fuera de nuestras fronteras. Para ello, es necesario partir de una idea fundamental que reside en el trasfondo de la mayoría de las innovaciones formales y temáticas surgidas en el teatro del siglo pasado: la vocación *epistemológica*, el afán por explorar el modo en el que aprehendemos el teatro y, por extensión, la realidad. En este sentido —y a diferencia, por ejemplo, de las *well-made plays*—, la escena moderna rara vez se configura como un vehículo de transmisión ideológica, sino que prefiere presentar al espectador alternativas a su modo habitual de considerar el mundo, mediante unas obras que versan precisamente sobre las dificultades para llegar a conclusiones definitivas sobre cualquier aspecto de la realidad.

Para el crítico Austin Quigley (1985), esta característica explica la creación sobre el escenario de mundos muy diferentes al del espectador, lo que se puede lograr a través de varios recursos. De entre todos ellos, el más sobresaliente es el desdén por el principio de *causalidad*, que se aprecia no sólo en el argumento, sino también en la psicología de los personajes y en el empleo de múltiples técnicas antiilusionistas, como la presencia de un narrador, la contradicción entre los elementos de la puesta en escena o la invasión del patio de butacas, que contribuyen a romper el fluir lógico de la acción.

Estos cambios en el modo tradicional de entender el teatro suscitaron varias polémicas en su tiempo, que ayudaron, sin embargo, a esclarecer algunas cuestiones estéticas e ideológicas. Una de las más notorias fue la que protagonizó el crítico inglés Kenneth Tynan con Eugène Ionesco en una serie de cartas

publicadas en *The Observer*, el prestigioso rotativo londinense. El debate se produjo por la postura estética del dramaturgo, que defendía que toda obra de arte era "una creación autónoma, un universo independiente con su propia vida y sus propias leyes" (Quigley 1985: 24).[1] Para Tynan, esta declaración equivalía a admitir que el arte había dejado de ser una herramienta de análisis social y político. Ionesco, sin embargo, respondería que este tipo de teatro no era ajeno a la realidad cotidiana del espectador. Para ilustrar este planteamiento, el dramaturgo establecería una distinción entre una tendencia didáctica sometida a ideologías preestablecidas (*teaching*), y otro modo de creación (*testimony*) que, sin perder de vista la realidad cotidiana, se permite modificarla a su antojo (Quigley 1985: 30). En este sentido, las técnicas antiilusionistas en el teatro de Ionesco (y de tantos otros) no impiden la comunicación con el auditorio, sino que simplemente establecen conexiones que van más allá de la concepción del teatro realista y naturalista, en el que el escenario guarda mayores semejanzas con el entorno social del espectador: "*Teaching*, para Ionesco, es un intercambio de información que transcurre dentro de un solo dominio, por lo que no ofrece nada nuevo. *Testimony*, por otro lado, ofrece información que trasciende el mundo real. *La autonomía entre diferentes dominios es el preludio a una nueva relación entre ellos*" (Quigley 1985: 30. Cursivas mías).

Del mismo modo se expresa Martin Esslin, que en su clásico estudio sobre el Teatro del Absurdo se refiere a la estructura circular del argumento y a la presencia recurrente de imágenes poéticas como una manera no sólo de transmitir la angustia de los personajes, sino también de comunicarse de un modo más subjetivo con el espectador. Por ejemplo, es innegable que suceden cosas en una obra como *Waiting for Godot*, pero éstas no forman una trama, sino que son un reflejo de la convicción de Beckett de que *en realidad nada acontece* en la existencia humana (1986: 393).

Shepard comparte buena parte de esta filosofía teatral, como ha manifestado en muchas ocasiones, bien de manera sucinta ("Ideas emerge from plays, not the other way around") (1981: 215), bien de un modo mucho más visceral ("A lot of people think playwrights are some special brand of intellectual fruit cake with special answers to special problems that confront the world at large. I think that's a crock of shit") (Shewey 1997: 41). Sin embargo, existe un rasgo que le hace diferente a

[1] Para facilitar la lectura al público hispanoparlante, he traducido todas las fuentes secundarias del inglés al castellano, a excepción de aquellas obras literarias de difícil traslación. También he preferido dejar en inglés aquellas citas o referencias vertidas originalmente en otro idioma, siempre y cuando no exista una versión en español.

los dramaturgos que Quigley incluye en su estudio, en su mayoría del canon modernista y, por tanto, con una agenda artística en la que el ideal de abstracción y dificultad es prominente. Me refiero a su gusto por lo instintivo, que le convierte en un escritor "'antirracional' [...] en relación con su estética y su visión del mundo, una visión que critica la tendencia del individuo moderno a dar más importancia a lo racional que a lo instintivo" (Graham 1995: 1978). Esto explica su insatisfacción respecto a las posibilidades expresivas de los escenarios, ya que existen otros vehículos (tanto artísticos como de otro tipo) que parecen ser más adecuados para este fin. Por ejemplo, en una nota biográfica escrita en 1971 leemos lo siguiente:

> First off let me tell you that I don't want to be a playwright, I want to be a rock and roll star. I want that understood right off. I got into writing plays because I had nothing else to do. So I started writing to keep from going off the deep end. That was back in '64. Writing has become a habit. I like to yodel and dance and fuck a lot. Writing is neat because you do it on a very physical level. Just like rock and roll. (Shewey 1997: 41)

Casi al tiempo que hacía estas declaraciones, Shepard emigraba a Inglaterra, una decisión que se debió a motivos personales (sus problemas con las drogas y una crisis matrimonial), pero también a fracasos profesionales que le animaron a dedicarse por completo a la música rock, entonces en pleno auge en las Islas Británicas. En el siguiente fragmento de *Hawk Moon* se revela esta pasión (nótese, de paso, la ausencia de signos de puntuación, que crea un ritmo similar al del rock):

> Rock and roll is definitely a motherfucker and always will be Rock and roll made movies theatre books painting and art go out of the window none of it stands a chance against The Who The Stones and the old Yardbirds Credence Traffic The Velvet Underground Janis and Jimi and on and on the constant frustration of the other artists to keep up to the music of our time Rock and Roll will never die. (1987: 157-158)

En el fondo de esta afirmación se encuentra la convicción de Shepard de que "nothing communicates emotions better than music" (Chubb et al. 1981: 201). Sin embargo, por fortuna para el teatro, éste nunca cumplió su sueño de convertirse en una estrella de rock, y su llegada a Inglaterra tuvo precisamente un efecto contrario al deseado en un principio, ya que le abrió nuevos caminos como dramaturgo. Así, en los tres años pasados en Londres, Shepard asiste a producciones de muchas de sus obras, estableciendo contacto con varios compañeros de profesión, como Stephen Rea, Peter Brook, Charles Marowitz y Nancy Meckler, que le instruyen acerca de las exigencias artísticas y materiales del teatro. Además, en 1974 Shepard se encarga por primera vez de dirigir una obra, *Geography of a Horse Dreamer*,

tomando plena conciencia del proceso de colaboración en el que se apoya toda representación teatral: "I used to think that a production was a miracle act, that actors very suddenly came to the play and it was realized in a matter of days. But that's not true" (Chubb *et al*. 1981: 205). Por último, en Inglaterra nuestro dramaturgo amplía también su abanico de influencias literarias (que hasta ese momento se limitaban al conocimiento superficial de una serie de piezas del Absurdo y de sus compañeros de generación), comenzando a interesarse por la tragedia griega, por James Joyce (descrito por Shepard como "the Charlie Parker of language"), por Bertolt Brecht y por clásicos americanos, como Eugene O'Neill y Tennessee Williams. Todas estas influencias le hacen abandonar su antiacademicismo de juventud y adoptar una posición intermedia entre lo instintivo y lo racional: "Somewhere between the Who concert and the Royal Court there must lie another possibility" (1974: 17).

A pesar de ello, la balanza se ha seguido decantando a favor de lo que representa la banda inglesa, por lo que no sorprende que su insatisfacción con el teatro haya pervivido. Por ejemplo, al preguntársele a principios de los noventa si había visto nuevos obras, Shepard contestaría: "Oh no. But I´ve been to a lot of rodeo lately" (Rosen 2004: 240). Estas palabras recuerdan las pronunciadas años antes a propósito de la concesion del premio Pulitzer por *Buried Child*: "I've been in a few rodeos, and the first team roping that I won gave me more of a feeling of accomplishment and pride of achievement than I ever got winning the Pulitzer Prize" (Shewey 1997: 129). Por último, cabe recordar su decisión de dejar de escribir teatro tras el estreno de *A Lie of the Mind* en 1985, un silencio que duraría seis años, en los que pasaría largas temporadas al cuidado de su rancho de Minnessota.

Sin embargo, lo más relevante es que Shepard ha integrado este descontento en el tejido de sus obras, produciendo una dramaturgia de enorme impacto visual y emocional, que lleva al límite sus posibilidades expresivas y que aspira a ir más allá de la *re-presentación*, a convertirse en un evento que parezca irrepetible y *real* (en oposición a *ficticio*). Shepard desestabiliza así una de las bases del género, lo que los formalistas de la escuela de Praga definieran como *semiotización*, concepto que alude a la capacidad que todo objeto escénico tiene de constituir un ejemplo de una categoría semántica. En palabras de Keir Elam: "Cualquier objeto en el escenario, por ejemplo, un mesa, se transforma en una unidad semiótica que no representa directamente otra mesa imaginaria, sino el significado 'mesa', es decir,

la clase de objetos a la que pertenece" (1980: 8). Ello justifica, por ejemplo, que una mesa sea representada con un cartel, por un actor a cuatro patas, de manera lingüística o mediante otros medios, ya que lo importante no es la literalidad del objeto, sino su capacidad de asociación con una determinada categoría. En el caso de Shepard, sin embargo, esta literalidad rivaliza a menudo con la inevitable proyección de significados que el espectador lleva a cabo, emergiendo así un teatro que, sin dejar de ser tal, parece ir, paradójicamente, contra sí mismo.

Como veremos en el primer capítulo, muchas de las prácticas artísticas de la década de los sesenta se caracterizaron por una orientación similar, lo que planteó desafíos no sólo a los nuevos creadores, sino también al público y, sobre todo, a la crítica. Coincidiendo en el tiempo con la primera puesta en escena de una pieza de Shepard, la pensadora norteamericana Susan Sontag abordaba precisamente esta cuestión en un famoso manifiesto titulado "Against Interpretation" (1964), en el que denuncia la tendencia tradicional del mundo académico a reducir las obras de arte a sus contenidos temáticos, que constituyen bien el reflejo mimético de la realidad (la concepción clásica del arte), bien el espejo de la imaginación del artista (el modelo kantiano y romántico): "Incluso en tiempos recientes, cuando la mayoría de artistas ha desechado la teoría del arte como representación de una realidad externa en favor de la expresión de la subjetividad, el principal rasgo de la teoría mimética pervive. Tanto si concebimos el mundo del arte siguiendo el modelo de un retrato (el arte como un retrato de la realidad) o mediante el modelo de una declaración (el arte como una declaración del artista), el contenido sigue siendo lo más importante. Éste puede haber cambiado, y ser menos figurativo o menos realista, pero aún se asume que el mundo del arte *es* su contenido" (1996: 4).

Llevada al extremo, esta postura supone que la obra de arte sea sustituida por su interpretación, un proceso que, según Sontag, se ha visto exacerbado tras la aparición de una filosofía hermenéutica, practicada primero por Marx respecto a la historia de las sociedades y luego aplicada por Freud a los procesos mentales del individuo, con la que se pretende sacar a la superficie el subtexto que permanece latente en toda manifestación de la realidad, ya sea desde un punto de vista social o psicológico.

Aunque Sontag no niega el valor liberador de estas teorías en ciertos contextos culturales, denuncia el riesgo que acarrean a la hora de ser aplicadas en el análisis del arte. Por este motivo, el manifiesto plantea la necesidad de construir un nuevo

vocabulario crítico que evite, por un lado, el encorsetamiento de las obras artísticas en unas determinadas lecturas y, por otro, el riesgo opuesto de caer en la tentación de la inefabilidad. Aunque Sontag se expresa en términos vagos, este proyecto aspira a concretarse, en último término, en una "erótica del arte" (1966: 14), una praxis crítica basada en consideraciones sobre la forma y el impacto sensorial del arte sobre el receptor, en la línea de lo que décadas atrás había ya propuesto Henry James. Sin embargo, Sontag, lejos de basarse en modelos previos, busca su inspiración en el cine, tanto en los clásicos americanos de George Cukor y Howard Hawks, como en los filmes de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni y Ermanno Olmi. En todos ellos la inmediatez de las imágenes adquiere un carácter antisimbólico, que invita a no buscar significados ocultos (Sontag 1966: 11).

Desde una perspectiva menos formal, otro pensador ilustre, Leslie Fiedler, localizaba una tendencia similar en varias manifestaciones contraculturales y artísticas de la época, que no sólo se habían revelado contra el conservadurismo del *establishment*, sino que defendían posturas antirracionales e incluso antihumanistas. Así, en un su ensayo "The New Mutants" (1965) Fiedler afirma que "los nuevos irracionalistas niegan todos los apóstoles de la razón, tanto Freud como Sócrates; y si parecen excluir a Marx es porque saben menos de él y los profesores de los que reniegan lo han citado menos. No sólo rechazan el adagio socrático de que una vida irreflexiva no merece ser vivida, sino que para ellos es precisamente este tipo de vida la única que se puede soportar. Pero también abjuran el dicho freudiano 'donde el *id* estaba, el *ego* será', ya que para ellos el verdadero grito de guerra es 'dejad que el *id* prevalezca sobre el *ego*, el impulso sobre el orden'. En términos negativos: Freud es un soplón" (1999: 194). Al final del ensayo Fiedler reconoce que esta postura resulta atractiva en muchos ámbitos de la vida, sobre todo en la literatura, donde Ken Kesey, Robert Lowell, Norman Mailer y muchos otros habían empezado a flirtear con conceptos como *desorden e incoherencia* (1999: 209).

Traigo a colación estos ejemplos para llamar la atención sobre las dificultades que entraña el análisis de este tipo de arte, ya que busca precisamente desafiar cualquier interpretación. A pesar de ello, creo que es posible ejercer una labor crítica, evitando —como recomendaba Sontag— caer en una categorización rígida y apriorística. Siguiendo este principio, en el primer capítulo del ensayo presento varios temas recurrentes en la obra de Shepard a partir de cuatro pilares básicos de

la comunicación teatral: el público, el actor, el lenguaje y la puesta en escena. En todos ellos se localiza la influencia del teatro producido en Off-Off-Broadway, que aglutinó diversas artes, como la música, el cine o la pintura, amén de hacerse eco de las teorías de muchos dramaturgos experimentales, como Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Samuel Beckett y una americana muy especial, Gertrude Stein, que sería redescubierta ahora. Aunque, como hemos visto, Shepard mantuvo una actitud desdeñosa hacia la tradición en sus años de juventud, es difícil pensar que como colaborador habitual de varios grupos de Off-Off-Broadway no se viese influido, siquiera de forma inconsciente, por algunos de estos nombres.

Tras este análisis general de la dramaturgia de Shepard, abordo el estudio pormenorizado de una serie extensa de sus obras —desde sus inicios hasta el albor del nuevo siglo— que permite distinguir dos grandes etapas a las que he dedicado sendos capítulos.

En la primera, que llega hasta *Suicide in B Flat* (1976), el escritor explora principalmente la mitología de su país, planteando la cuestión de hasta qué punto ésta responde a una realidad histórica o es más bien un producto de los medios de comunicación y entretenimiento de masas. La postura de Shepard en relación con este asunto es ambigua, lo que explica que la crítica lo haya etiquetado a partes iguales de *romántico* y *postmoderno*; sin embargo, nuestro interés (y creemos que nuestra mayor aportación) se centra en analizar el porqué de esta dualidad. Como se verá, la respuesta radica en esa concepción antirracional, casi primitivista, de su teatro, que fomenta la aparición de planteamientos extremos y limitados.

En el último capítulo analizo las consecuencias de esta filosofía desde una perspectiva ética, la segunda gran etapa. Este giro no es caprichoso: a partir de *Curse of the Starving Class* (1977), Shepard aborda el tema de las relaciones familiares, empleando tanto alusiones autobiográficas como ficticias dentro de un marco con apariencia de realismo, pero subvertido por otros elementos que son ajenos a este estilo. Lo más destacable de estas obras, sin embargo, es que Shepard intenta introducir en ellas una serie de conceptos, como *verdad*, *responsabilidad* o *justicia*, que permitan reflexionar sobre las injusticias del pasado y del presente. Ello supone en muchos casos un abandono o una reformulación de su filosofía teatral.

En lo que toca al criterio de selección de las obras, he elegido aquéllas que no sólo permitían ser analizadas desde mi punto de partida teórico (en ese caso podríamos haber acudido a otros ejemplos), sino que también he procurado atender

a su calidad literaria. En este sentido, me he beneficiado de las características de una metodología que es lo suficientemente flexible para acomodar aquellos elementos —tanto estilísticos como temáticos— más destacables de cada una de ellas.

Por último, hay que reseñar que los capítulos 2 y 3 van precedidos de sendas introducciones, en los que recojo varios de los planteamientos de la filosofía contemporánea sobre los asuntos que tratan las obras. Esta inclusión está justificada, ya que en la época en que Shepard empezaba su carrera artística surgirían los primeros escritos de orientación postmodernista en los Estados Unidos, en muchos casos como una reacción ante las nuevas manifestaciones artísticas; de hecho, los dos nombres que acabo de citar, Sontag y Fiedler, son considerados ya desde este prisma por uno de los mejores historiadores del postmodernismo, Hans Bertens (1995). Con ello, sin embargo, no busco tanto rastrear una serie de ideas, sino más bien iluminar el *modo* en que Shepard reflexiona sobre varios temas que preocupan también a los pensadores contemporáneos. Aspiro así a establecer un diálogo entre filosofía y teatro del que ambas disciplinas puedan beneficiarse.

Capítulo 1

Sam Shepard:
teoría dramática

La mayoría de los elementos que constituyen la teoría dramática de Shepard han sido ya discutidos de forma esporádica por la crítica especializada, sin embargo, rara vez han sido objeto de un estudio sistemático. También se ha tendido a pasar de puntillas por la relación del autor con algunas compañías de Off-Off-Broadway. En este sentido, la publicación en 2004 de *Playing Underground: A Critical History of the 1960's Off-Off-Broadway Movement* de Stephen Bottoms, así como su artículo dedicado a la relación entre Shepard y uno de los grupos pioneros del Off-Off, Theatre Genesis (2002), ha sido fundamental a la hora de rastrear una experiencia formativa que deja una huella indeleble en toda la carrera del dramaturgo. El hecho de que muchos de los argumentos que esbozo se apoyen en declaraciones recientes de Shepard demuestra la validez de este razonamiento, si bien en algunos casos conviene hacer notar cambios importantes, fruto de la evolución natural de cualquier artista.

Por otro lado, he incluido también varios comentarios relacionados con profesionales del teatro. Pretendo con ello llamar la atención sobre los aspectos de producción y puesta en escena, que generalmente reciben poca atención dentro del mundo académico, pero que creemos son de gran importancia para llegar a conocer con precisión la obra de cualquier dramaturgo. En el caso del teatro de la segunda mitad del siglo XX este hecho es si cabe más relevante, ya que la autoridad del texto se subordina o, al menos, resulta tan importante como el lenguaje escénico.

EL PAPEL DEL ESPECTADOR

La búsqueda de una relación más estrecha entre el público y el escenario es sin duda una de las nociones más fecundas del drama contemporáneo. Como veremos a continuación, las características del teatro representado en Off-Off-Broadway facilitaron que actores y directores explotaran, en ocasiones por pura necesidad, nuevas vías de comunicación con un público que tanto social como ideológicamente difería del de Broadway. En cuanto a Shepard, su oposición al teatro comercial le ha llevado a explotar toda una serie de recursos, que incluyen el humor, la violencia y, en menor medida, la reflexión intelectual. Antes de entrar en detalles, sin embargo, conviene primero bosquejar brevemente algunos de los antecedentes de este movimiento. Ello nos permitirá vislumbrar el grado real de originalidad de los nuevos planteamientos en torno al público.

De los Little-Theaters a Off-Off-Broadway

Como recuerda Marvin Carlson, muchas de las innovaciones del teatro norteamericano de los sesenta están vinculadas a la tradición escénica de los Estados Unidos y Europa (2000: 251). En el caso concreto de los Estados Unidos, debemos remontarnos hasta la segunda década del siglo XX, con la fundación en Chicago del Little Theater, que iba a dar nombre genérico a una serie de compañías semiprofesionales, como los Washington Square Players (desde 1919, Theatre Guild) y los Provincetown Players, que buscaban renovar la escena norteamericana. Uno de sus promotores, Eugene O'Neill, definía los objetivos de este movimiento en los siguientes términos, que bien podrían haber salido de boca de cualquier otro autor europeo contemporáneo: "Nuestro teatro es esencialmente un laboratorio de experimentación artística. Nuestro objetivo no es rivalizar con el teatro de Broadway, ni satisfacer los gustos del gran público" (Antón-Pacheco 1979: 36).

A mediados de los años 20 el Theatre Guild se establece en Broadway, en una sala con capacidad para 900 personas, cifra que por sí sola venía a devaluar el ideario modernista de O'Neill. A pesar de esta asimilación por parte del *establishment*, ello permitió que el público americano tomara contacto con dramaturgos europeos, como August Strindberg, Luigi Pirandello, George Bernard

Shaw, Henrik Ibsen o Anton Chejov, al tiempo que facilitó la irrupción de nuevos talentos americanos, como el propio Eugene O'Neill, Susan Glaspell, Elmer Rice y Maxwell Anderson.

Otro impulso importante para la renovación del teatro norteamericano fue Off-Broadway, una etiqueta colgada a varias compañías que, agobiadas por el crecimiento en los gastos de producción, se instalaron a finales de los cuarenta en pequeños teatros (de no más de 300 butacas) adyacentes a la Gran Avenida.[2] Aunque, como afirmara el director José Quintero, la principal diferencia entre Broadway y Off-Broadway era en un principio de tipo económico (Aronson 2000: 108), esta situación motivó que Off-Broadway se convirtiera finalmente en el hogar de un teatro artístico y "serio," ya que los grandes empresarios de Broadway no podían arriesgar su dinero en producciones demasiado innovadoras. Así, a medida que Broadway se volvía cada vez más conformista, en el Off se empezaban a representar autores de vanguardia europeos, como Jean Cocteau, Sean O'Casey, Federico García Lorca, Samuel Beckett o Eugene Ionesco, que tendrían gran influencia en Edward Albee, Arthur Kopit, Le Roi Jones (Amiri Baraka) y otros dramaturgos emergentes. Entre otras cosas, esto fue posible gracias al pequeño tamaño de los teatros, que resultaba más adecuado para la representación de unos dramas psicológicos y con una escenografía de tipo realista, pero llena de una serie de sutilezas que hubiesen resultado imposibles de apreciar en los grandes locales de Broadway (Aronson 2000: 108).[3] Este hecho explica también el exitoso reestreno de dos obras que con anterioridad habían fracasado en Broadway, como *Summer and Smoke* (1948) de Tennessee Williams y de *The Iceman Cometh* (1946) de O'Neill.

A pesar de todo, el sistema de financiación de las nuevas compañías no difería demasiado de los usos tradicionales, por lo que su éxito acarreó también un encarecimiento progresivo de los gastos de producción. Además, cada vez era más habitual la aparición de actores consagrados en los escenarios de Off-Broadway. Esto llevó a una de sus compañías más significativas, The Circle in the Square, a dar el salto a Broadway, en un proceso de asimilación institucional similar al que había sufrido el Theatre Guild veinte años antes.

[2] En 1965 montar una obra en Broadway costaba alrededor de 100.000 dólares, mientras que en Off-Broadway esta cifra no superaba los 20.000 dólares.

[3] El escenógrafo Jo Mielziner, responsable de títulos tan importantes como *A Streetcar Named Desire* (1947) y *Death of a Salesman* (1949) fue el principal promotor de esta tendencia.

En este contexto irrumpe Off-Off-Broadway, denominación que aparece por primera vez en 1960, en las páginas de la revista *Village Voice*, para describir el teatro producido en pequeñas sótanos y cafés de las barriadas del East Village y el Greenwich neoyorquino. Su principal característica, según el crítico, director y dramaturgo Michael Smith, era que se trataba de un teatro aficionado hecho en su mayor parte por profesionales que, en un principio, aspiraban a llegar a trabajar en Broadway, pero que pronto renunciarían a este sueño, aprendiendo a valorar la atmósfera artística y de libertad creativa de las nuevas salas (1966: 1-5).

Hasta su desaparición a principios de los años setenta, compañías como La Mama, Caffe Cino, The Judson Memorial Church, The Theatre Genesis y The Open Theater fueron el hogar artístico no sólo de Shepard, sino también de otros dramaturgos, como Landford Wilson, David Rabe o Maria Irene, de directores de la talla de Joseph Chaikin, Lawrence Kornfeld o Jacques Levy, y de infinidad de jóvenes actores que encontraron aquí el entorno perfecto para iniciar su carrera artística.

Como veremos a continuación, Off-Off-Broadway se caracterizó, con mucha más fuerza que los movimientos alternativos anteriores, por establecer una relación íntima con el espectador, bebiendo para ello de fuentes teatrales y de otro tipo.

El público de Off-Off-Broadway

Desde un punto de vista sociológico, Off-Off-Broadway fue el reflejo del espíritu contracultural de la época. Tras el periodo de afluencia que habían supuesto los años cincuenta, la generación inmediatamente posterior se rebelaría contra los valores establecidos (autoridad paterna, tradición y convención) de una gran parte de América. James Dean y Marlon Brando son frutos del momento, antihéroes confusos que sufren de *malaise* existencial, pero que se muestran incapaces de imaginar alternativas al modelo de sociedad predominante. En este sentido, el gran desarrollo artístico de los Estados Unidos en los años sesenta se puede interpretar como una forma de canalizar las inquietudes de la nueva generación.

El teatro protagonizó y revistió de espectáculo este desarrollo. Como bien afirma Christopher Bisgsby, la sociedad y la cultura de la época fomentaron modos de expresión mucho más directos. El *performing self* se opondría al sujeto pasivo y

anclado en la tradición, y con ello el teatro pasó a constituir una metáfora de la sociedad contemporánea (2002: 7). En este sentido, la llamada sensibilidad *camp* (adjetivo con connotaciones de tipo homosexual, que describe un comportamiento o estilo exagerado) fue paradigmática, como transmitiera su promotora, Susan Sontag, en su digresión sobre este concepto, de enorme popularidad entre los nuevos artistas: "Percibir *camp* en objetos y personas es entender el Ser como la representación de un papel. Es el mayor desarrollo en el ámbito de la sensibilidad de la metáfora de la vida como teatro" (Sontag 1996: 280).

Este ambiente favorable al arte escénico se materializó en la fundación de varias compañías con una agenda política muy determinada, como el Teatro Campesino y el Black Theater Movement, que pretendían reivindicar los derechos de hispanos y negros respectivamente. En el caso de las compañías de Off-Off-Broadway, sin embargo, la composición racial predominantemente blanca de sus miembros provocó que su afán de protesta fuera más variado en intensidad y enfoque. Lo mismo se puede afirmar respecto a sus inquietudes estilísticas (Bottoms 2004: 3-4).

A pesar de ello, la proximidad geográfica entre los locales más importantes hizo posible el intercambio de ideas, no sólo entre los dramaturgos, sino también entre los pintores, poetas, músicos y cineastas que residían en estas zonas de la ciudad. Con todo ello, es fácil comprender la enorme conexión que existía con el público. En palabras del propio Shepard:

> On the Lower East Side there *was* a special sort of culture developing. You were so close to the people who were going to the plays, there was really no difference between you and them—your own experience was their experience, so that you began to develop that consciousness of what was happening… I mean nobody knew what was happening, but there was a sense that something was going on. People were arriving from Texas and Arkansas in the middle of New York City, and a community was being established. (Chubb *et al*. 1981: 193)

Hay otras razones que explican este hecho. Desde un punto de vista económico, por ejemplo, la entrada a los locales era gratuita y en la mayoría de los casos se confiaba simplemente en los donativos de los espectadores tras las representaciones, lo que permitió que el teatro dejara de ser patrimonio de las clases sociales más favorecidas y que muchos jóvenes se acercaran por primera vez a un escenario. Más importante aún es que artistas y público compartían un mismo código, que incluía multitud de motivos populares. Baste recordar en este punto las series pictóricas de Andy Warhol y las novelas de John Barth o Donald Barthelme para comprobar cómo en la base del arte de los sesenta existía un sustrato pop radicalmente opuesto al elitismo y al ideal de dificultad defendido en algunas

manifestaciones artísticas de décadas anteriores, como la novela modernista de James Joyce, Virginia Woolf y William Faulkner. Según el crítico Bruce Poland: "Off-Off es un teatro por y para su público. No ha existido desde la edad dorada del *music hall* y del melodrama una relación tan estrecha con el espectador. Éste participa, abuchea, jalea, pero sobre todo *disfruta* de las obras y asiste a ellas porque los símbolos le resultan tan familiares como a los dramaturgos. Uno sólo necesita conocer de un modo vago la sociología de los Estados Unidos para entender esta nueva sintaxis: las películas de los sábados por la noche, las palomitas, la Coca-Cola, la radio, la tele, los cómics, las drogas, etc." (Oumano 1986: 26-27). En esta reflexión Poland se olvida de señalar la existencia de otros referentes artísticos más cultos, como la tragedia griega, el Teatro del Absurdo, Artaud y hasta la opera, que dibujaron un panorama abigarrado (Bottoms 2004: 15).

Otro factor importante en lo referente al público es que, debido a las pequeñas dimensiones de los teatros, éste era mucho más reducido que el de épocas anteriores, lo que supuso un impulso adicional al desarrollo de una relación más cercana entre el escenario y el patio de butacas. Este hecho tendría una gran influencia en la carrera de algunos dramaturgos como Sam Shepard, que apenas ha producido en Broadway, buscando siempre locales pequeños y desligados del arte masificado, como el del San Francisco Magic Theater (donde trabajó durante varios años desde finales de los setenta hasta principios de los ochenta).[4] Él mismo explica las razones de esta tendencia, de un modo que recuerda a los postulados de Bertolt Brecht[5] y otros escritores modernistas en su ataque a la recepción colectiva de la obra de arte:[6]

> I really believe the theatre experience is an experience of intimacy, a personal transaction between actors and audience. As the audience increases in size, the intimacy is reduced and becomes absorbed in a kind of mass psychology. Reactions sweep through the audience overtaking the individual and causing him to believe they're his own reactions. (Kopit 1979: 53-54)

Este énfasis en el papel del espectador explica por qué los artistas de Off-Off se inclinaron por explorar los procesos de producción y recepción, el *aquí y ahora* de

[4] Las únicas excepciones son *Operation Sidewinder* (1970), estrenada en el prestigioso Lincoln Center; *A Lie of the Mind* (1985), presentada en el Promenade Theatre, y una nueva versión de *Buried Child* que obtuvo, curiosamente, el premio de la crítica al mejor estreno de 1996 en Broadway.
[5] Shepard ha llegado a afirmar que el alemán es su dramaturgo preferido (Chubb *et al*. 1981: 202); sin embargo, como iremos viendo en próximas páginas, existen importantes diferencias entre ambos.
[6] Puchner (2002).

la representación. Para Deborah Geis: “En el teatro experimental, resulta esencial, desde el punto de vista narrativo, subrayar el ‘presente’, ya que todo teatro que pide la participación del espectador debe recordar constantemente que la obra no es una mera (re)presentación, sino más bien una acción que se está creando” (1993: 40).

Existen dos antecedentes claros de esta tendencia. En primer lugar, hay que mencionar a Gertrude Stein, que para Bottoms constituyó la mayor influencia en la nueva estética (2004:147), debido a unos textos de enorme originalidad que captaron la atención de unos dramaturgos deseosos de experimentar con otras formas de hacer teatro. Un vistazo siquiera superficial a su obra más conocida, *Four Saints in Three Acts* (1934), proporciona una idea clara de su afán de renovación: no hay una división clara en actos, los personajes no tienen asignado un parlamento concreto, se suprime el hilo argumental o *plot*, las acciones son casi inexistentes y es difícil distinguir los diálogos de las acotaciones.

El motivo concreto de estas técnicas era liberar al arte escénico de la obligación de contar una historia, ya que Stein tenía la convicción de que las formas narrativas estaban casi agotadas: “Qué sentido tiene contar una historia, si hay tantas y todo el mundo conoce tantas y cuenta tantas” (Stein 1998: 260). A esto hay que añadir una razón de corte formal: la narración sobre el escenario provoca siempre un desfase entre el tiempo escénico y el del espectador, que anticipa acciones futuras o no dispone de tiempo suficiente para reflexionar sobre lo que acontece ante sus ojos (a diferencia, por ejemplo, de la novela, donde siempre puede detenerse o releer pasajes anteriores). Del mismo modo, la necesidad de familiarizarse con los elementos de una historia (a través de intervenciones que ofrecen información diegética sobre personajes y acciones pasadas), provoca que la atención del espectador se desvíe del presente, lo que entorpece el establecimiento de un atmósfera afectiva entre el escenario y el patio de butacas: “Tus emociones respecto a la obras ocurren siempre después o antes de la obra que contemplas o escuchas. Así que tus emociones como espectador nunca van a suceder al mismo tiempo que la acción dramática” (Stein 1998: 244).

Por todo ello, Stein propone un *landscape drama*, un teatro sin argumento que el espectador pueda aprehender de forma casi instantánea, como frente a un paisaje pictórico, donde la emisión y recepción del mensaje no dependen de factores temporales: “Creo que si una obra de teatro fuera como un paisaje se eliminaría ese problema sobre el desfase de la emoción del espectador respecto al escenario, ya que no es necesario familiarizarse con un paisaje” (1998: 263). Sin embargo, Stein

va más allá de los usos propios de la pintura, minimizando el factor mimético e indagando los procesos perceptivos del espectador. Para ello, toma el modelo del cine, donde cada una de las escenas de una película supone hasta cierto punto una ruptura con lo anterior, un proceso de desfamiliarización o extrañamiento que exige la atención continua y concentrada del espectador. El resultado es que al igual que en sus novelas, como *Three Lives* (1909) o *The Making of Americans* (1925), el tiempo queda reducido a un perpetuo presente, en el que todos los detalles que forman parte de la obra cobran gran importancia como *cosa en sí* y no como simples elementos subordinados a un esquema general de significado. El interés, en otras palabras, es más fenomenológico[7] que psicológico.

El segundo nombre que influyó en revalorizar ese "aquí y ahora" de toda representación y en establecer una comunicación más directa con el espectador fue Antonin Artaud, que en *El teatro y su doble* (1938) había expuesto la necesidad de crear un espectáculo que "en vez de transformar la escena y la sala en dos mundos cerrados, sin posible comunicación, [extendiera] sus resplandores visuales y sonoros sobre la masa entera de los espectadores" (1978: 96-97). Para ello, era fundamental que el teatro no se limitase a reflejar la voluntad del dramaturgo, ni a transcribir materialmente un texto previo, sino que explotara, a través de los elementos físicos y plásticos de la puesta en escena, su carácter de ritual, de acontecimiento único. Como Jacques Derrida ha dejado escrito en su clásico ensayo sobre Artaud: "La fiesta de la crueldad no debería tener lugar más que *una vez*" (1989: 339). Ello conduce a una paradoja irresoluble, que para el crítico Martin Puchner explica por qué Artaud nunca consiguió trasladar sus propuestas al escenario: "El teatro, como todas las artes escénicas, ocurre en directo, en tiempo real, y cada representación, no importa el grado de meticulosidad de los ensayos, no puede ser repetida exactamente igual y por lo tanto es única […] Sin embargo, un cierto grado de repetición, ya sea en los ensayos (*répétition* en francés) o en las representaciones, es necesaria para que el teatro retenga su forma y su identidad […] Mientras que el directo teatral se sitúa, por tanto, entre lo estrictamente irrepetible y la repetición, lo que es verdaderamente inmediato, único e irreversible, lo que no puede nunca ser repetido, es la vida misma. Artaud, en mi opinión, celebra no sólo el carácter inmediato del teatro, sino que, mediante la eliminación

[7] Entiendo el término según la definición del crítico teatral y filósofo Bert. O.States, que habla de unos instantes en la percepción de los objetos en que éstos aparecen "desnudos, despojados de su funcionalidad semántica" (1985: 9).

de toda repetición, desea equiparar teatro y vida. Esto escapa a las posibilidades del teatro" (Puchner 2006: 201-202).

Fuera del ámbito escénico, el expresionismo abstracto pictórico (*Action Painting*) de Jackson Pollock, como el dadaísmo en literatura y los experimentos de John Cage en al ámbito musical, habían sido pioneros en enfatizar los procesos de composición sobre el producto final, al tiempo que buscaban liberar al arte de su función representativa, propiciando un abanico casi infinito de interpretaciones para el receptor. Una filosofía similar defendían Allen Ginsberg, Gregory Corso y el resto de poetas de la generación *Beat*, que darían a conocer sus versos en recitales poéticos donde eran frecuentes la improvisación y la interacción con el espectador.

Todos estos antecedentes propiciaron la aparición, a finales de los 50, de los *happenings*, un género artístico ecléctico, cuyo rasgo más relevante es su carácter de evento irrepetible y, por tanto, antimimético. De este modo, al igual que en los *landscape dramas* de Stein, los ingredientes fundamentales del teatro, como el concepto de personaje y el argumento, se eliminan, recayendo toda la responsabilidad interpretativa en la mirada del público, al que se invita a intervenir en el desarrollo del espectáculo. En palabras de uno de los autores más originales de *happenings*, George Brecht, ningún objeto, artístico o de otro tipo, "existe fuera del contacto con la gente. No existe un objeto 'real' opuesto a nuestra idea de éste" (Kaye 1994: 44).

Según el filósofo toledano José Antonio Marina, la importancia que cobró el espectador en estas manifestaciones artísticas respondió a una exaltación del concepto de *libertad*, que aún pervive en nuestros días y que amenaza la supervivencia del objeto de arte, ya que "resulta que el verdadero autor, el que confiere su estatuto a la obra de arte, es el público. Al espectador le parece que el arte moderno es *infundado*, y con razón, porque nada sostiene su carácter estético, salvo la mirada del espectador, que se la confiere o no. […] Si el público […] retirara su fundamento, dejara de avalar al artista [ello] no afectaría al arte, porque su aniquilación y hundimiento sería demostración de su triunfo. Habría conseguido su propósito, que era convertir al espectador en un ser libre, hacerle libre para hartarse, capaz de rebelarse con la nueva beatería artística" (2004: 166-167).

Esta interpretación, que a primera vista parece exagerada, no lo es tanto si recordamos algunos excesos que se produjeron en los teatros de Off-Off, sobre todo a partir de 1968, en obras como *Paradise Now* (1968), del Living Theatre y

Dyonisus in 69 (1969), del Performance Group, que invitaban a actor y espectador a compartir un mismo espacio. En relación a la primera, una actriz llegó a ser violada, y el director de la segunda, Richard Schechner, ha reconocido que era frecuente que las actrices se sintieran prostituidas (Bottoms 2004: 39). Como señalase de manera más ligera el crítico John Lahr, la relación del actor con el público en estas y otras obras contemporáneas había adquirido tal intensidad que lo más normal era "esperar un revolcón en la siguiente velada" (1970: 40). Shepard criticaría también esta tendencia anárquica a propósito de la reinterpretación (en clave aparentemente artaudiana) de *The Tooth of Crime* por parte del Performance Group, que había levantado diversos andamios para que el público y los actores interaccionaran físicamente:

> An audience can sit in chairs and be watching something in front of them, and can be actively participating in the thing that's confronting them […]. And it doesn't necessarily mean that if an audience walks into the building and people are swinging from the rafters and spaghetti's thrown all over them […], their participation in the play is going to be any closer. In fact it might very well be less so, because of the defenses that are put up as soon as that happens. (Chubb *et al.* 1981: 202-203)

Aunque en la mayoría de los casos no se llegó a tales extremos, lo cierto es que el protagonismo que cobró el espectador de Off-Off-Broadway hizo que muchas obras no sobrevivieran a su época. Ello se debió en parte a la naturaleza contemporánea de los temas presentados —como el imperialismo americano, la paranoia nuclear o la revolución sexual— pero sobre todo influyó el estilo intensamente subjetivo con el que, en palabras de Ellen Stewart (fundadora de La Mama), se pretendía establecer una "relación subliminal" con el espectador (Smith 1966:63). En este sentido, el grado de experimentación al que llegaron algunos dramaturgos (en muchos casos influidos por las drogas) dio origen a obras de difícil difusión fuera de su entorno original. En 1985 Shepard recordaría esta etapa de su vida en unos términos que resumen los riesgos y beneficios de este modo de componer:

> It was a playwright's heaven. Experimentation was the lifeblood not only of the playwright but also of actors, directors, and even of producers and critics. The concept of "audience" was diametrically opposed to the commercial marketplace. The only impulse was to make living vital theatre which spoke to the moment […] Today, I don't see how these plays make any real sense unless they're put into perspective with that time. (1996a: xii)

A pesar de esta admonición, lo cierto es que muchas de las obras de Off-Off-Broadway, incluyendo las de Shepard, merecerían una mayor atención por parte de la crítica de la que han recibido hasta ahora.

El factor visceral y lúdico: la influencia del Theatre Genesis

Aunque Shepard colaboró con varias compañías de Off-Off-Broadway, hubo una con las que mantuvo una relación muy estrecha durante sus primeros años en Nueva York: el Theatre Genesis. Para un chico criado en una zona semirrural del Sur de California, no hay duda de que la llegada a la gran urbe supuso un cambio radical en su vida. Así se constata al leer diferentes fuentes biográficas y autobiográficas, donde se perciben su desorientación laboral, sus problemas con las drogas y sus frecuentes aventuras sexuales. Esta crisis personal se agravaría por la atmósfera social y política que se respiraba en los Estados Unidos y, de hecho, las guerras, primero en Corea y luego en Vietnam, y la tensión nuclear con Cuba y la Unión Soviética, junto a problemas domésticos, como la muerte de John y Ed Kennedy, el rechazo de los valores de la generación de la posguerra y las reivindicaciones de grupos discriminados social o racialmente son factores que se entrevén incluso en un dramaturgo en apariencia tan apolítico como Shepard. En este contexto, la iglesia de St. Marks (sede del Genesis) fue no sólo un escaparate artístico, sino un hogar, como demuestra el hecho de que soliera dormir y comer allí, y que incluso celebrase en su altar la boda con su primera mujer, la actriz O-Lan.

El Genesis abre precisamente sus puertas con las dos primeras piezas de nuestro dramaturgo, *Cowboys* y *Rock Garden*, en 1964. Bajo la batuta de su fundador, Ralph Cook, este grupo pretendía, al menos en un principio, efectuar una labor de concienciación social y política que permitiera, en palabras de Michael Smith, “reabrir la comunicación entre la iglesia y la comunidad” (Bottoms 2002: 39), de ahí su curiosa localización. Aunque Shepard no compartía esta orientación religiosa, su colaboración con el grupo fue continua, como demuestra el estreno en St. Marks de las obras arriba citadas, a las que sucederían *Chicago* (1965), *Forensic and the Navigators* (1967) y *The Mad Dog Blues* (1971). Además, muchas obras representadas en otras salas alternativas contaron también con un elenco numeroso procedente del Genesis.

Stephen Bottoms ha analizado con detalle las causas que produjeron tan fructífera colaboración. Entre ellas habla del uso compartido de una estética *trash*, salpicada de cultura popular, violencia y personajes de baja extracción social (2002: 48). Esta tendencia, rayana en el nacionalismo y muy poco frecuente en otras compañías de la época, se reflejaba en una puesta en escena donde afloraban situaciones extremas. Algunas críticas del momento hablaban de personajes "dando portazos, gritando, chutándose y matándose unos a otros" (Bottoms 2002: 49) y el sustantivo "testosterona" era recurrente en las descripciones de las obras (Bottoms 2002: 49). Un ejemplo inequívoco de este planteamiento es el empleo real de armas, que llegó a su clímax con *The Water Works at Lincoln* (1969), de Walter Hadler, donde el público, aterrorizado, tuvo que agazaparse bajo sus asientos. De esta manera se pretendía, en palabras del dramaturgo Tony Barsha, "perseguir al público, agarrar su columna vertebral y agitarle" (Bottoms 2002: 49), una declaración que recuerda a Artaud en su empeño por asaltar la sensibilidad del espectador.

Esta filosofía, con ligeros matices, subyace tras toda la producción dramática de Shepard. Piénsese, por ejemplo, en *Fool for Love*, donde Eddie se pasa el tiempo dando portazos y enzarzándose en discusiones sin fin con May; en la imagen final de *True West*, en la que los dos hermanos luchan a muerte; y en la violencia verbal que abunda en toda su producción. En última instancia, ello contribuye a establecer una relación emocional e intensa entre el dramaturgo y su público, lo que ha llevado a críticos como Jack Gelber (1981) y Robert Coe (1981) a definir al dramaturgo como un chamán y a su obra como una llamada al inconsciente del espectador. El director Robert Woodruff expresa una opinion similar, al referirse al bombardeo continuo de imágenes contradictorias con el que Shepard somete a un patio de butacas incapaz de sintetizar lo que contempla sobre el escenario (Bottoms 2002: 2).

Del mismo modo, Michael Smith afirma que estas imágenes no constituyen el reflejo de una realidad externa (no son psicológicas ni políticas); sino que actúan directamente sobre su sensibilidad (1981: 159); en otras palabras, la realidad objetiva no se elimina (eso sería una empresa imposible), pero se subordina a la experiencia emocional del espectador: de ahí la convicción de Shepard, ya mencionada, de que "ideas emerge from plays, not the other way round" (1981: 215). Laura Graham resume con claridad este aspecto cuando escribe que en estas obras necesitamos "sentir primero y pensar después" (1995: 7), en la línea de lo

propuesto por Artaud. En este sentido, Shepard incurre en una contradicción: con anterioridad señalábamos que éste buscaba evitar la reacción colectiva del patio de butacas, sin embargo, ese énfasis en lo visceral provoca en muchas ocasiones el efecto contrario, como veremos más adelante en el análisis de las obras.

El segundo concepto fundamental en la comunicación con el público es el de *entretenimiento*. En palabras de Shepard: "You have to keep the audience awake in very simple terms. It's easy in the theatre to create boredom —easier than it is in movies. You put something in motion and it has to have momentum. If you don't do that right away, there isn't any attention" (Simpson *et al*. 2000: 343-344).[8] Del mismo modo, en "Language, Visualization and the Inner Library," éste explica que la razón por la que empezó a escribir teatro "was the hope of extending the sensation of *play* (as in 'kid') on into adult life" (1981: 214). Ello se puede relacionar también con su afición al deporte (reflejada temática y estilísticamente en algunas de sus obras, como *Geography of a Horse Dreamer* y *Simpatico*) y con su gusto por el cine, especialmente la comedia de situación: "I love slapstick comedy. I just think that if theatre loses the ability to enjoy slapstick because the audience has become too cool, then we have really cut ourselves off, we've shot ourselves in the foot" (Rosen 2004: 221). No por causalidad, en el programa de mano de una de sus primeras obras, *Red Cross*, leemos la siguiente recomendación al público: "Now settle back with a good cigarette, a fresh Orange Crush and don't be afraid of THE RED CROSS if it tends to drip on your lap. Bugaloo folks" (Wade 1997: 21).

En un sentido más amplio, estas afirmaciones remiten al aire relajado y festivo del teatro surgido en Off-Off-Broadway y de tantas otras manifestaciones artísticas del siglo pasado. Como escribe José Antonio Marina: "Es cierto que el arte ha sido siempre una escapatoria de la pesadumbre de lo real, pero en este siglo el afán de jugar se vuelve obsesión, salvación y derecho" (2002: 133).

LA RELACIÓN ENTRE EL ACTOR Y EL PERSONAJE

Íntimamente vinculada con el apartado anterior se encuentra la cuestión del actor, que constituye uno de los vehículos preferentes de toda comunicación teatral. Por ello no sorprende que casi todos los directores en el siglo XX hayan buscado

[8] Marc Robinson alude también a este concepto (1994: 66).

enriquecer las posibilidades expresivas de un colectivo que a finales del XIX aún no disponía de un sistema claro de aprendizaje más allá de su instinto y de la imitación de sus compañeros de profesión. El director ruso Konstantin Stanislavsky corregiría esta situación, al crear los que se conoce como El Método, un trabajo de base psicológica con el que se buscaba que el actor tuviera y transmitiera emociones reales. Esta escuela de interpretación fue fundamental en el desarrollo del teatro realista y naturalista, así como del cine; sin embargo, otras dramaturgias exigen unos estilos de actuación diferentes. Este el caso del teatro de Shepard y de sus compañeros de Off-Off-Broadway.

Para proporcionar un enfoque pormenorizado, he dividido mi análisis en varias partes, que incluyen aspectos tanto teóricos como prácticos. Ambos campos de estudio resultan complementarios y necesarios para comprender el alcance de las innovaciones del teatro de Shepard.

La importancia de la imagen

Al referirse a la génesis de sus obras, Shepard ha afirmado lo siguiente: "I would have a picture, and just start from there. A picture of a guy in a bathtub, or of two guys on stage with a sign blinking" (Chubb *et al*. 1981: 191). En esta breve descripción sorprende que junto al personaje aparezcan otros elementos escénicos, en este caso una bañera y una señal luminosa, lo que sugiere que Shepard privilegia la función icónica del actor en detrimento del desarrollo psicológico propio del personaje de ficción. El actor, en definitiva, no sólo encarna un papel, sino que también desempeña una función central en la creación de imágenes, tanto estáticas como cinéticas (Graham 1995: 220).

Este acento en lo visual se percibe en la mayoría de las acotaciones, donde Shepard describe minuciosamente el vestuario que han de llevar los personajes y, en menor medida, su edad y su físico. A diferencia de otros dramaturgos como Eugene O'Neill o Tennessee Williams, cuyas intervenciones se prestan a una consideración literaria, la técnica minimalista de Shepard es sobre todo funcional. Sirvan a modo de ejemplo sus prescripciones al principio de *Action*:

> The characters are all in their late twenties to early thirties. SHOOTER and JEEP, the two men, are dressed in long dark overcoats, jeans, lumberjack shirts and heavy boots. They both have their heads shaved. LUPE wears a flowered print dress in the 1940s Pearl Harbor style. She wears platform heels. LIZA wears a long, full, Mexican type skirt, plain blouse and an apron. She wears sandals. (1988: 169)

Ello no quiere decir que nos encontremos ante un retrato naturalista, ya que Shepard tiende casi siempre a componer tipos y caricaturas, como demuestra la recurrencia de "etc." al final de muchas acotaciones y, sobre todo, los nombres de los personajes. En algunos casos éstos aluden a su función y habilidades (Tympani, General Browser, Spider Lady, Exterminator, Maid…), en otros se relacionan directamente con figuras de la mitología popular (Marlene Dietrich, Paul Bunyan; Mickey Free, Kent y Salem) e incluso pueden dejar constancia de su personalidad arquetípica (Boy, Man, The Old Man, Mom, Crow…). Dentro de todo este abanico caracterológico la figura del cowboy es ubicua, como se percibe en los nombres de Slim, Cody (Buffalo Bill), Cisco, The Kid, Hoss, etc. Este hecho evidencia la atracción que Shepard siente hacia la imaginería del Oeste,[9] sin embargo, al igual que el resto de figuras de corte mítico, todas ellas resultan copias falsas del original, meros significantes vacíos de contenido. Como afirma Jeanette Malkin al referirse a Hoss en *The Tooth of Crime*, los principios que éste encarna no son sino un estilo pasajero, "un traje de quita y pon" (1992: 222). Desde esta perspectiva, la sonoridad de los nombres de los personajes (como de muchos títulos de las obras) parecen intentos desesperados por construir una identidad, igual que las grandes estrellas de rock o el propio Shepard, que, como ya dijimos en la introducción, acortaría su nombre al instalarse en Nueva York.

Un modo de entender este énfasis en el actor como icono lo proporciona su afición a la manifestación artística visual por excelencia: el cine. Para alguien criado en el ambiente suburbano de la California de los cincuenta, no hay duda de que las salas de proyección eran un buen lugar para evadirse de una realidad carente de emociones. Valga como ejemplo la siguiente descripción de una de sus películas preferidas, *King Solomon's Mines* [*Las minas del Rey Salomón*] (1950), de Compton Bennet:

> The movie that most haunted me as a kid. I've never seen it since then but images from it still remain. Watusi warriors with red clay stripes down their noses. Raised black welts studding their chests. Teeth filed down to needle points. Lions ripping someone's arm off. Flies landing on someone's lips and the lip not moving. Torches in caves. Blue jewels surrounded by skulls. […] I entered the world of the movie so completely that the theatre became a part of its landscape…I was in the cave of King Solomon at the candy counter. The "Ju-Ju-Bees" were jewels." (Shewey 1997: 17)

[9] Ver también Clum (2002: 171-188).

Como recuerda el crítico Albert Poland: "Sam vivía rodeado de una atmósfera de misterio. Estaba siempre [...] muy, pero que muy obsesionado con los héroes, los héroes del folclore americano, incluso Mae West y Paul Bunyan. Le gustaban los personajes, y el mismo se había creado un personaje" (Oumano 1986: 85). Esta afición reside seguramente en el trasfondo de su decisión de trabajar en el cine, donde ha encarnado papeles que resaltan su atractivo y su poderosa presencia física antes que sutiles cuestiones psicológicas. Por todo ello, sorprende que Shepard haya tildado a los directores de cine como "visual artists," preocupados sólo por el exterior de las cosas (Shewey 1997: 190), cuando su éxito como actor —y también como dramaturgo— se debe en buena medida a la importancia que cobran las imágenes. De hecho, en algunos de sus relatos autobiográficos Shepard ha llegado a describir de un modo bastante irónico lo difícil que le resulta como actor encontrar unas motivaciones claras, aspectos a los que también ha renunciado en su teatro (1985: 13-15).[10]

En cualquier caso, existen otras influencias o paralelismos en relación con esta concepción del actor como objeto visual. Bottoms, por ejemplo, se refiere a los cuadros abstractos de Jackson Pollock (autor admirado por Shepard) y Barnett Newman, donde el sujeto aparece fundido con el fondo del cuadro y, como consecuencia, resulta difícil distinguirle de otros elementos de la composición. El ejemplo más claro de esta fusión lo encontramos en *Red Cross*, donde tanto el vestuario de los personajes como el decorado, por sugerencia del director Jacques Levy, acabarían siendo de color blanco. En las llamadas *rock plays*, etiqueta que Bottoms y otros emplean para referirse a las obras producidas entre 1967 y 1971, esta falta de identidad es casi total: los personajes no pasan de ser una colección de fragmentos deshumanizados, como en las series pictóricas de Andy Warhol, que habían puesto en entredicho la autonomía del individuo (Bottoms 1998: 82-83).

El propio Shepard ha admitido que al principio el concepto mismo de *personaje* le resultaba indiferente: "When I started writing, I wasn't interested in character at all. In fact, I thought it was useless, old-fashioned, stuck in a certain way" (Hamill 1983: 96-98). Como ya dijimos en la introducción, Shepard madura como dramaturgo durante su estancia en Inglaterra, y una figura en particular, el director Peter Brook, le convence de la necesidad de dotar de más complejidad a sus personajes. Sin embargo, el gusto por lo superficial, por los tipos y hasta por las

[10] Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en la historia titulada "Winging it" de *Cruising Paradise* (1996).

caricaturas ha sobrevivido. A continuación veremos cómo la única fuente de autenticidad surge del físico del actor.

La presencia del actor

Como ya se ha señalado, el teatro experimental surgido en los años 60, en su búsqueda de una comunicación más directa con el público, se oponía a los estilos de actuación típicos del teatro realista. De hecho, Shepard se ha manifestado en varias ocasiones contra la utilización de El Método, sobre todo tras la lectura que Lee Strasberg, director del mítico Actors' Studio[11] durante más de cuarenta años, hiciera de éste:

> It has to do with this voodoo that's all about the verification of behaviour, so that *I become the character*. It's not true Stanislavsky. He was on a different mission, and I think Strasberg bastardized him in a way that verges on psychosis. You forget the material, you forget that this is a play, you forget that it's for the audience. (Simpson et *al.* 2000: 339)

Shepard, por tanto, se opone a la mimesis entre actor y personaje, favoreciendo en su lugar la creación de una cierta distancia entre ambos. Este aspecto es evidente en todas sus obras y, sin embargo, ha sido obviado por la mayoría de los críticos, sobre todo en el caso de aquéllos que se centran sólo en aspectos teóricos. Sheila Rabillard, por ejemplo, tras señalar de manera correcta la tendencia de los personajes a actuar, añade que ello produce que el público nunca observe la actuación de los actores, ya que ésta se ve fagocitada por las acciones ficticias de los personajes (1993: 94).

En nuestra opinión, sin embargo, hay ejemplos evidentes que apuntan a la presencia y a la autonomía del actor, como han expresado tanto actores (Aaron 1981: 174), como directores (Levy 1967: 97; Chubb 1974: 20) y el propio Shepard, que ha defendido explícitamente la necesidad de mantener una cierta distancia emocional con el mundo de la ficción (Bottoms 1998: 143). Pero no es necesario salir de los textos para comprobar este hecho. Por ejemplo, en las primeras obras abundan una serie de recursos metateatrales que determinan la naturaleza artificial del espectáculo: en *4-H Club*, Joe reflexiona en voz alta sobre la posibilidad de que

[11] Esta academia, cuya sede principal se encuentra en Manhattan, sería fundada en 1947 por varios nombres ilustres, como Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis. Desde 1951 hasta su muerte en 1982 Strasberg sería su director artístico.

un bombero limpie la sala: "It would probably wash the stove out into the audience" (1996a: 97); en *Chicago*, Stu y el resto de personajes interpelan al público para que respiren al unísono; en *Melodrama Play*, el protagonista se inclina ante el público al comienzo de la obra como si de un músico se tratara; los personajes de *Fourteen Hundred Thousand* dan la espalda al público, leen un libro en voz alta y acaban desmantelando el decorado, etc.

Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en una obra posterior, *Angel City*, donde Miss Scoons critica el poder hipnótico del cine y, por extensión, del teatro. Para ello se expresa en un tono neutro y monótono ("almost as if another voice is speaking through her") que contrasta con el contenido de su intervención: "I look at the screen and I am the screen. I'm not me. I don't know who I am. I look at the movie and I am the movie. I am the star. I am the star in the movie. For days I am the star and I'm not me. I'm me being the star" (1984b: 77).[12]

En este planteamiento se distingue la influencia de Bertolt Brecht, para el que el actor debía mantener siempre una cierta distancia con su personaje para reducir así el grado de identificación emocional del espectador y de sí mismo. En el clarividente artículo "La escena callejera" (c.1938), éste pone un ejemplo cotidiano: un individuo que relata un accidente que acaba de presenciar. En algún momento el narrador tal vez recurra a la imitación, pero básicamente se limitará a transmitir los hechos, lo cual no quiere decir que no sienta ninguna emoción. En *Escritos sobre teatro* (1957), Brecht reitera esta idea: "El actor no se permite en el escenario llegar a la *transformación total* en el personaje que representa. No es Lear, Harpagon, Schwejk, etc, sino que *muestra* a estas personas. Dice sus frases con la mayor brevedad posible, presenta sus comportamientos lo mejor que le permite su conocimiento del ser humano, pero no intenta convencerse a sí mismo (y a otros) de que se ha transformado totalmente en ellos" (2004: 134).

Para lograr este objetivo, Brecht propone que el actor narre en tercera persona sus acciones y parlamentos, o que éstos se transpongan al pasado, rompiéndose así esa ilusión de *eterno presente* que caracteriza la acción teatral. En el mismo sentido se orienta el concepto de *gestus*, que el alemán entiende como un modo de establecer fehacientemente las relaciones sociales entre los personajes, y que afecta no sólo al comportamiento corporal del actor, sino también a la música e incluso al ritmo del lenguaje: "En efecto, un texto, una música pueden ser gestuales cuando

[12] Otro ejemplo interesante de este recurso se da también en *Fool for Love*, donde May habla de sus sentimientos de un modo "very cold, quick, almost monotone" (1984b: 27).

presentan un ritmo adecuado al sentido de aquello a los que se refiere (ej. *gestus* duro y sincopado del *song* brechtiano[13] para dar cuenta de un mundo violento y no armónico)" (Pavis 1998: 226).

A pesar de que las posturas de Shepard y Brecht en ocasiones coinciden, es más frecuente que difieran. Así sucede en multitud de momentos en que el físico del actor oscurece de algún modo al personaje de ficción. Con anterioridad nos referíamos al análisis de Rabillard, para quien la vocación interpretativa del personaje motivaba que éste usurpara el lugar reservado al actor; sin embargo, ¿no sería más lógico pensar que este desplazamiento produce el efecto contrario: una presencia más evidente del actor? Creemos que esta lectura guarda mayor relación con el método de trabajo característico de los grupos Off-Off-Broadway, que, partiendo de la definición artaudiana del actor como un "atleta del corazón" (1978: 147), buscaban que éste desarrollara todo un abanico de posibilidades expresivas a través de su cuerpo y de su voz, algo natural en una dramaturgia poco preocupada por la lógica narrativa. Como señala la crítica, esta tendencia, muy recurrente hasta los primeros años de la década de los setenta, llegaría a adquirir connotaciones que fueron más allá de los escenarios, al entenderse que la presencia del actor ante el público constituía un modo radical de pronunciarse política y espiritualmente (Vanden Heuvel 1991: 125; Auslander 1997: 62). Sin embargo, tras la guerra de Vietnam y el escándalo Watergate, en el que Richard Nixon adoptó estrategias de manipulación similares a las del teatro, muchos dramaturgos abandonaron esta filosofía teatral. (Auslander 1997: 62-64). En ello influyó también la crítica de Jacques Derrida a los conceptos de *esencia y origen*, que revelaron la incongruencia de estos grupos, obsesionados por descubrir a través del actor una verdad fundacional.

Sin embargo, en el caso de Shepard, esta confianza casi mística en las posibilidades del actor se ha mantenido. Así se constata en algunas acciones *superreales* que, al ser superpuestas a la ficción elaborada de la obra, se vuelven abrumadoramente vívidas y materiales (De Rose 1992: 96). Los ejemplos a este respecto son variados: Wesley, en *Curse of the Starving Class*, se desnuda y llega incluso a orinar; en *Buried Child*, Bradley introduce inopinadamente un dedo en la boca de Shelley; en *Fool for Love*, May se cambia de ropa sobre el escenario; Jake,

[13] *Song* es el nombre por el que se conocen las canciones en el teatro de Brecht. Éstas se caracterizan por su tono paródico y grotesco, de ritmos sincopados y de textos más salmodiados que cantados. En definitiva, otro recurso de distanciamiento.

en *A Lie of the Mind*, se pasea arropado únicamente con la bandera americana; y, en el quizás sea el ejemplo más notorio, los protagonistas de *True West* forman un *tableau* casi cinematográfico de su enemistad al final de la obra:

> *They square off to each other, keeping a distance between them. Pause, a single coyote is heard in distance, lights fade softly into moonlight, the figures of the brothers now appear to be caught in a vast desert-like landscape, they are very still but watchful for the next move, lights go slowly to black as the after-image of the brothers pulses in the dark, coyote fades.* (1984a: 59)

En mi opinión, lo mismo puede afirmarse respecto a otras escenas en las que Shepard demanda de sus actores una destreza técnica extrema que, sin duda, permite contemplar al individuo que se esconde tras el personaje. En una de sus primeras obras, *La Turista*, el protagonista vuela sobre el patio de butacas y atraviesa literalmente la pared trasera del escenario sobre la que deja su silueta recortada; en *The Tooth of Crime* y otras las exigencias son de tipo musical; en *True West*, *Fool For Love* o *The Late Henry Moss* existen momentos de violencia física, etc.

En definitiva, se introduce un elemento de riesgo que hace que muchas de las acciones parezcan únicas e irrepetibles, y, por tanto, antimiméticas. Claro está que éste es uno de los rasgos que definen el teatro, ya que la presencia en vivo de los actores provoca que cada representación sea siempre diferente; sin embargo, en todos esos ejemplos que acabamos de citar este carácter provisional se lleva al extremo. Un concepto que resulta muy útil para entender este fenómeno es lo que Keir Elam denomina como factor de *disattendance*, por el que el espectador tiende a ignorar —o al menos tolerar— algunas interrupciones o ruidos inevitables en toda representación, tales como la llegada tardía de algún espectador o los errores de los actores y del equipo técnico. (1980: 88-89). En el caso de Shepard, el deseo artaudiano de aproximar el teatro a la vida lleva al límite ese umbral de tolerancia, ya que esos elementos "extraños" forman parte integral de la obra.[14]

[14] Conviene advertir, en todo caso, que este proceso antimimético nunca puede llegar a ser completo, debido a la imposibilidad de eliminar todo rastro cultural. Como bien explica Elam: "Incluso en las funciones del signo más icónicas (montañas que representan montañas o Judith Malina haciendo de ella misma) las similitudes ponen en juego no una simple correspondencia exacta entre objetos análogos, sino una relación necesariamente mediatizada por el concepto o la categoría a la que aluden" (1980: 25). Ver también Carlson (1985).

Libertad y determinismo

Una de las consecuencias más llamativas de la naturaleza performativa de los actores/personajes que acabamos de esbozar es que permite que éstos adopten varias máscaras en una misma obra. Bottoms afirma que "incluso en aquellas obras de Off-Off donde los personajes parecen atrapados por el destino, la familia u otra circunstancia, existe siempre la posibilidad de que ocurran revelaciones repentinas o giros inesperados" (2004: 141). A primera vista, este comentario describe también el teatro de Shepard; así, en la nota que precede la edición impresa de *Angel City* leemos lo siguiente:

> Instead of the idea of a "whole character" with logical motives behind his behavior which the actor submerges himself into, he should consider instead a fractured whole with bits and pieces of character flying off the central theme. In other words, more in terms of collage construction or jazz improvisation. (Shepard 1984b: 62)

La comparación con la pintura experimental y el jazz es importante y apunta a dos de las experiencias formativas del autor. Desde un punto de vista teatral, sabemos que *Waiting for Godot* (1953) fue una de los pocas lecturas de juventud de Shepard,[15] y tanto Beckett como otros dramaturgos del Absurdo serían influencias importantes en Off-Off-Broadway. Lo mismo puede afirmarse respecto a Gertrude Stein, cuyo teatro, como ya vimos, se caracterizaba por no asignar parlamentos específicos a los actores.

El mayor ascendente sobre Shepard, fue, sin embargo, Joseph Chaikin, director del Open Theater, con el que colaboraría en varios proyectos hasta su muerte en 2003.[16] La estética de Chaikin se basaba en una concepción del individuo como alguien libre, capaz de alterar las demandas constrictivas que la sociedad y los otros tienen de él: "Formamos nuestra personalidad a partir de los modelos culturales que nos rodean. Estamos programados para sentir la necesidad de adquirir un estatus social. Una vez que nos hemos puesto la máscara que corresponde a un determinado tipo, pasamos a formar parte del carnaval del Sistema. Incluso nuestros roles étnicos y sexuales permean nuestra vida tan

[15] Así describía Shepard su encuentro con esta obra: "It was like nothing I'd ever read before—it was *Waiting for Godot*. And I thought, what's this guy talking about, what is this? And I read it with a very keen interest, but I didn´t know anything about what it was. I didn't really have any references for the theatre, except for the few plays that I have acted in" (Chubb *et al.* 1981: 191).

[16] Entre estos proyectos destacan *Savage/Love*, *Tongues*, *The War in Heaven* y *When the World Was Green.*

profundamente que muchos tenemos miedo a desecharlos. Al hacerlo, tememos renunciar a nuestra identidad y hasta a la vida misma" (1991: 13).

En esta cita se vislumbra la figura de Brecht, para el que el teatro debía mostrar "el comportamiento humano como algo alterable, al hombre como dependiente de determinadas circunstancias económico-políticas y, al mismo tiempo, como capaz de cambiarlas" (2004: 32). Otro antecedente es el sociólogo Erving Goffman, que en su estudio *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) recupera la metáfora del mundo como un escenario teatral donde el individuo negocia constantemente su identidad. Chaikin aplica esta idea al teatro, animando al actor a adoptar estrategias que vayan más allá de la tradición por la que cada país tiende a definir la identidad de los personajes (en los Estados Unidos el grado de "colgadura" del individuo). Finalmente, Chaikin propone una vía negativa en la que "el personaje no se entienda mejor al definirlo, sino todo lo contrario" (1991: 14).

Ello explica el rechazo de la técnica de objetivos de El Método que, según Chaikin, propicia que el actor se preocupe sólo por alcanzar unos estados psicológicos determinados, en detrimento de otras posibilidades expresivas (1991: 65). En este sentido, uno de los ejercicios más conocidos del Open consistía en que en una misma sesión cada actor se transformara en diversos personajes (en vez de trabajar en una sola dirección interpretativa) para sacar a la superficie aspectos dormidos de su interior (1991: 13). El propio Shepard ofrece un resumen de la filosofía de este ejercicio, que lógicamente incluía la posibilidad de que el actor mostrase sin tapujos su condición como tal:

> It wasn't just that Joe encouraged the actor to let go, but he asked the actor to consider many other possibilities, that the actor isn't only there to cause the audience to believe in his behaviour as being real, as being like real life. […] The actor can do many, many things. He can shift, go in many different directions: he can become an animal, he can go into all these different transformations, he can borrow from Japanese theatre [...] He can "declare" himself. (Roudané 2002: 74)[17]

En muchas obras de juventud Shepard sigue este método de trabajo: en *Cowboys #2*, dos jóvenes juegan a vaqueros en medio de la ciudad alternando realidad con imaginación; Jim y Carol en *Red Cross*, así como Stu en *Chicago*, emplean el *story-telling* para crear mundos y personalidades alternativas; en *La Turista*, Kent acaba transformándose en un monstruo; Hoss y Crow compiten por

[17] La dramaturga Megan Terry ofrece un buen ejemplo de este ejercicio en su obra *Calm Down Mother* (1965), subtitulada, no por casualidad, "a transformation for three women" (1966: 257).

adoptar el mayor número posible de estilos en la batalla final de *The Tooth of Crime*; por último, en *Angel City*, ya hemos señalado cómo Shepard construye sus personajes a modo de *collage*.

Esta tipología se localiza también en aquellas obras de corte realista, a pesar de que los personajes resultan más consistentes psicológicamente: Weston, en el último acto de *The Curse of the Starving Class*, decide inopinadamente reinsertarse en el seno familiar; el director Robert Woodruff habla de la necesidad de que los actores de *Buried Child* encarnen estados de ánimo opuestos y extremos (1981: 152-153); *True West* se apoya en el proceso de ósmosis entre los dos hermanos protagonistas, que sugiere que ambos constituyen dos mitades de una única personalidad escindida; en *Fool for Love*, May se debate constantemente entre amar o abandonar a Eddie, etc.

Sin embargo, este planteamiento convive, sorprendentemente, con la presencia de rasgos deterministas. Bigsby, por ejemplo, afirma que los personajes de Shepard acaban "deformados por sus pasiones" y perciben la realidad "en colores primarios, como una cámara de infrarrojos" (2002: 18); David DeRose (1992) y Thomas Adler (2002) señalan la influencia ineludible de la herencia genética en las obras de tema familiar; por último, Carla. J. McDonough (1997), dentro de los estudios de género, se refiere a la presencia recurrente de valores patriarcales, como el machismo y la violencia. Esta presión que sufren los personajes ayuda también a comprender por qué existe poca variedad caracterológica dentro de su producción (de hecho, muchos personajes de obras diferentes resultan intercambiables). Ello es especialmente patente en la figura paterna, que Shepard modela a partir de su padre en la vida real y cuyo comportamiento responde siempre a unos mismos impulsos, como la violencia, el alcoholismo y el deseo de soledad.[18] En definitiva, aunque en la superficie los personajes parecen disponer de múltiples personalidades, se trata sólo de un espejismo.

Cabría pensar que esta situación se debe a la influencia de factores externos; sin embargo, Shepard rara vez incluye referencias de tipo político, social o económico en sus obras y, cuando éstas aparecen, son causas secundarias, supeditadas a los impulsos instintivos y las obsesiones mentales que repetidamente atrapan a los personajes. En este sentido, su siguiente definición de *personalidad* resulta esclarecedora:

[18] La influencia de la figura paterna es casi un lugar común dentro de la crítica de Shepard, hasta el punto de que existe un estudio dedicado exclusivamente a este asunto (Taav 2002).

> Personality is everything that is false in a human being…everything that's been added onto him and contrived. It seems to me that the struggle all the time is between this sense of falseness and the other haunting sense of what's true —an essential thing that we're born with and tend to lose track of. (Kakutani 1988: 180)

Es cierto que en otros momentos de su carrera Shepard ha hecho afirmaciones que parecen contradecir esta idea: "I feel like there are territories within us that are totally unknown. Huge, mysterious and dangerous territories. […] We have this social person that we present to each other. We have all these galaxies inside of us" (Shewey 1997: 167). Sin embargo, todas estas "galaxias," a pesar de su formulación en plural, no son, a fin de cuentas, sino una reelaboración de conceptos como *origen* o *esencia*. Shepard (como Chaikin, Peter Brook o Jerzy Grotowski) participa por tanto de una noción espiritual del teatro.

Este hecho no basta, sin embargo, para explicar la profusión de rasgos deterministas. Con anterioridad citábamos a José Antonio Marina para referirnos a la inflación de la *libertad* en las manifestaciones artísticas del pasado siglo, ahora habría que añadir que ésta se asoció con frecuencia a otro concepto: la *espontaneidad*. Los ejemplos a este respecto son numerosos y van desde las greguerías de Ramón Gómez de la Serna a los *happenings*, pasando por el expresionismo abstracto, el arte pop e incluso el existencialismo sartreano. Todos ellos buscaban liberar al individuo de las ataduras de las convenciones sociales, sin embargo, más allá del *shock* inicial, el resultado fue más bien el contrario: "Sólo es libre la acción espontánea. Es difícil negarse a esta evidencia que, sin embargo, encierra una contradicción que la hace insostenible. Es una afirmación de la libertad que anula la libertad. En efecto, si el comportamiento no es espontáneo, es coaccionado. El superego, la educación, las normas, el qué dirán o la moral del grupo, dirigen y anulan la libertad. El sujeto, por lo tanto, no es libre. Pero ocurre que si actúa espontáneamente, tampoco lo es, porque la espontaneidad es mera pulsión. Lo que llamamos naturalidad no es más que el determinismo de la naturaleza. La paradoja nos ha cazado: si quiero ser libre no puedo ser espontáneo, ni dejar de serlo" (2002: 208-209).

Esta dinámica describe perfectamente el pensamiento de Shepard, que durante sus primeros años como escritor se niega a revisar unos textos escritos a vuelapluma y concebidos bajo el efecto de las drogas. Con posterioridad evoluciona, consciente de las complejidades del arte escénico y del agotamiento de un método de trabajo basado sólo en el caudal de improvisación del artista; sin

embargo, al leer algunos de sus comentarios posteriores parece claro que esta filosofía del arte no ha sido nunca superada completamente:

> From time to time I've practiced Jack Kerouac's discovery of jazz-sketching with words. Following the exact same principles as a musician does when he's jamming. After periods of this kind of practice, I begin to get the haunting sense that something in me writes but it's not necessarily me. At least it's not the "me" that takes credit for it. This identical experience happened to me once when I was playing drums with The Holy Modal Rounders, and it scared the shit out of me. Peter Stampfel, the fiddle player, explained it as being visited by the Holy Ghost, which sounded reasonable enough at the time (1981: 217).

La confianza ciega en la creatividad del artista era compartida por muchos dramaturgos contemporáneos de Shepard; sin embargo, el hecho de que muchos de ellos compusieran sus obras a partir de un proceso de colaboración dio como resultado una mayor variedad de enfoques. El mismo efecto produce, por ejemplo, la concepción de Chaikin sobre la relación entre el público y el actor, que se basaba en que éste asumiera la presencia de un espectador imaginario en el patio de butacas con el que sintiera cierta afinidad emocional: "Eliges una persona con la que te sientas conectada, como si un cable estuviera extendido entre vosotros, y dices: por ti, para ti, en tu honor, te dedico las próximas dos horas" (1991: 142). Con ello Chaikin pretendía focalizar la atención del actor y, lo que es más importante, fomentar su enriquecimiento personal: "Continuo y te hago la dedicatoria y ello me transporta a un nivel diferente. Cambia mi comportamiento de un modo que abrazo, porque me permite mejorar" (1991: 144).

Shepard ha recordado en varias entrevistas esta característica del Open Theater, que le hizo tomar una mayor conciencia de la importancia del público. Sin embargo, el carácter visceral de su teatro dificulta el encuentro con otras realidades. Es éste un aspecto importante sobre el que volveremos más adelante.

De la teoría a la práctica: desafíos interpretativos

En el último apartado de este capítulo observaremos cómo los diversos directores y actores han dado vida a los personajes de Shepard, un asunto siempre interesante en el análisis de cualquier dramaturgia, pero que en este caso resulta imprescindible, ya que, como acabamos de ver, los personajes carecen de una identidad narrativa al uso. Esto provoca que los actores se encuentren ante la paradoja de tener que encarnar individuos sin historia, que adoptan y descartan

diversos roles sin que exista motivación aparente más allá de una serie de impulsos irracionales.

Una herramienta que puede ayudar a afrontar esta cuestión son las acotaciones precisas que Shepard dedica a los movimientos de los personajes. El director Ralph Cook, por ejemplo, afirma (tal vez exageradamente) que "Sam Shepard es el mejor escritor en diseñar sus obras sobre el papel" (Shepard 1967: 2) mientras que Michael Smith recomienda también ceñirse lo más posible al guión original: "La lección es, cíñete a la realidad. El significado está inscrito ahí. Aprehende la realidad, y el significado surgirá naturalmente" (Shepard 1967: 28). Smith incluye este comentario en una nota previa a la edición impresa de *Icarus' Mother*, donde reflexiona sobre los problemas que tuvo para montar una obra en la que apenas disponemos de datos sobre la personalidad de los personajes ni sobre la relación entre ellos.

Smith comenzó planteándose el significado general de la obra para ofrecer alguna vía por la que encauzar los ensayos y, con posterioridad, se dispuso a trabajar con cada uno de los miembros del reparto, buscando la motivación de sus acciones. Esta estrategia, sin embargo, resultó infructuosa, por lo que el director decidió entonces invitar a sus actores a desenvolverse con la mayor naturalidad posible, sin pensar demasiado en posibles significados: un primer paso, pero insuficiente: "Se sentían estúpidos con sólo hacer los movimientos y los resultados eran forzados y vacíos" (1967: 27). Un avance fundamental fue el descubrimiento de una serie de patrones de comportamiento, lo que permitió la formulación de hipótesis sobre la biografía y las relaciones de los personajes. Finalmente, tras las primeras representaciones Smith volvería de nuevo a concentrarse en algo específico: "Sólo entonces me di cuenta de que la obra es sobre un pícnic. Ésa debería haber sido mi primera preocupación, el pícnic, en vez de toda la exploración de significados, todas las teorías sobre paranoias y asuntos políticos. Y así fue como finalmente la obra empezó a cobrar forma" (1967: 28).

Esta combinación entre un tratamiento meramente formal y algunos elementos narrativos la comparte la crítica y directora Laura Graham, que dedica todo un capítulo de su libro sobre el autor a la puesta en escena de las obras de Shepard (1995: 217-255). De manera resumida, Graham propone un proceso que se desarrolla en tres etapas: en primer lugar, aconseja seguir fielmente las acotaciones; a continuación, es necesario dotar de vida a los personajes mediante una serie de ejercicios clásicos, como el *make-believe* (que apela a la imaginación del actor), el

face-to-face (que ayuda a elucidar el subtexto de cada situación) y el recurso de la memoria emocional; finalmente, propone volver al texto, prestando especial atención al ritmo del lenguaje y a la gestualidad. En este aspecto coincide con Bottoms (1994; 1998: 184-188 y 217-220), y con los comentarios de algunos actores, como Ed Harris: "Si sabes cómo utilizarlo, tu mejor aliado es el lenguaje de Shepard. El ritmo que emplea y las palabras que elige y la manera en que las combina. Existen un ritmo y ciertas palabras claves que son importantes: 'Used to watch a horse named Swaps trot down the fence line with his neck bowed and his tail cocked high'—si no puedo decir estas palabras evocando, no sólo en mi mente, sino en el público, algún tipo de imagen, entonces he fracasado" (Rosen 2004: 205).

El lenguaje, en definitiva, opera de un modo similar al *gestus* de Brecht, creando una determinada actitud en el actor y en el espectador, si bien el americano se centra en una realidad pictórica antes que social. Lo mismo se puede afirmar respecto a la música: para Shepard, como ya señalamos en la introducción, "nothing communicates emotions better than music" (Chubb et al. 1981: 201), por lo que no es extraño que ésta sea recurrente en su dramaturgia: en *Melodrama Play*, subtitulada "a melodrama with music," una banda se sitúa en una jaula por encima del escenario y sus protagonistas cantan;[19] en *Operation Sidewinder* se incluyen diversas partituras, ejecutadas sobre el escenario por los Holy Modal Rounders y determinados personajes; en *The Mad Dog Blues* un grupo interpreta temas musicales desde la orquesta, como en *The Tooth of Crime*, "a Play with Music"; finalmente, en *Suicide in B Flat*, "a mysterious overture," un pianista toca sobre el escenario.[20]

Pero la música no sólo guía al actor durante las representaciones, sino que también le ayuda a buscar un ritmo de interpretación adecuado. Así se comprueba en las obras que Shepard ha creado de manera conjunta, como en *Tongues* (donde compuso una serie de ritmos a la percusión para acompañar las palabras de Joseph Chaikin) y en *A Lie of the Mind*, que comenzó a ensayar con un texto provisional modificado *a posteriori* con la ayuda de un grupo musical. Sin embargo, el ejemplo

[19] En la acotación inicial se propone incluso que sea un músico —y no un actor— quien encarne a uno de los protagonistas (1996: 115). Igualmente, Shepard ha comentado que Lou Reed hubiera sido también un candidato idóneo para dar vida a Crow en *The Tooth of Crime*. (Shewey 1997: 86)

[20] El director George Ferencz ha llegado a componer música para subrayar pasajes de *Icarus'Mother* y *Action*, aunque estas en principio no demandan ningún tipo de acompañamiento musical (DeRose 2002: 241-242).

más significativo lo encontramos en *Inacoma*, un espectáculo creado mediante varios ejercicios de improvisación, basados en la experiencia de Shepard con el Open Theater. En "music puppet," por ejemplo, un músico toca una melodía guiando al actor como si fuera una marioneta; mientras que en "sound and movement" el proceso es aún más dinámico, ya que tanto músicos como actores deben transmitir el ritmo de los sonidos y del movimiento a sus compañeros, formando una cadena (DeRose 2002: 235).

En cualquier caso, no es necesario acudir a estos montajes en grupo para demostrar la importancia de la música en la interpretación de las obras de Shepard. Compruébese, por ejemplo, la naturaleza de sus instrucciones a los actores de *Simpatico*: "'Yeah, yeah,' dice silenciosamente, casi para si mismo. 'Now here's where you come on real strong,' se dirige al escenario, levantando su pie derecho, alzando su codo derecho, formando un puño con su mano derecha. 'Beat, beat, here.' Bruscamente pega un pisotón y lleva su puño levantado hacia el suelo como un pistón. 'Oh yeah,' dice con una sonrisa. 'That's the place. Real strong. Yeah'" (Wetzsteon 1995: 56).

En la misma línea, Bottoms señala que Shepard siempre "ha animado a sus actores a centrarse no tanto en la motivación psicológica, sino en interrogantes más básicos y físicos, como qué es lo que comen y beben los personajes y cómo se expresan" (1998: 219). En el horizonte distinguimos de nuevo la influencia de Joseph Chaikin, así como de Samuel Beckett. Sirva de ejemplo la siguiente descripción del modo de dirigir del irlandés: "Sus manos se alzaron y descendieron y fueron de lado a lado, formando arcos como los de un director de orquesta mientras miraba a los actores y daba forma al ritmo de sus intervenciones. Se podía ver cómo su mandíbula se expandía y se contraía mientras que formaba con los labios las palabras que éstos pronunciaban. Finalmente, su tarea de dirección, como sus textos, parecía un proceso de reducción y de eliminación de lo innecesario en la búsqueda de un "sonido esencial," trascendiendo el significado, escapando de lo literario y de lo conceptual para establecer una realidad inmediata y concreta, más allá de lo conocido, más allá de la idea, que el público se viera obligado a experimentar directamente, sin mediación de su intelecto" (Shainberg 2000: 67).

Ambos dramaturgos, en definitiva, buscan un ritmo preciso que les permita no sólo dirigir a los actores, sino también trascender las barreras de la significación cotidiana. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre ambos, que tiene que ver con el grado de libertad que uno y otro otorgan al actor. Como Martin

Puchner ha demostrado, Beckett manifiesta, como la mayoría de dramaturgos del canon modernista, un prejuicio hacia la expresividad natural del actor, cuyos gestos, imposibles de controlar totalmente, amenazan con modificar el mensaje de la obra (Puchner 2002: 6).[21] Esto explica la contradicción entre lenguaje y acción (*non-sequitur)* que caracteriza gran parte de su teatro, su afición por las *radio plays* y, sobre todo, la poca visibilidad de sus personajes, que aparecen en un barril —*Endgame* (1957)—, enterrados —*Happy Days* (1961)—, reducidos a simples cabezas y bocas —*Play* (1963), *Not I* (1972), o transformados en marionetas vivientes— sus dos *Act Without Words* (1957 y 1960).

En el polo opuesto de esta actitud se encuentra Shepard, cuyas acotaciones, lejos de constreñir al actor, favorecen su expresividad natural. De hecho, su labor como director se ha caracterizado por animar a los actores a que tomen sus propias decisiones, lo que le ha llevado incluso a realizar cambios en el guión original de algunas obras, como ocurrió tras la interpretación visceral que Ed Harris hiciera de Eddie durante los ensayos de *Fool for Love*.[22] En pocas palabras, mientras que Beckett aspira que los personajes ocupen el lugar de los actores, Shepard recorre el camino contrario.

EL LENGUAJE

La concepción artaudiana del lenguaje sirvió a las compañías de Off-Off-Broadway para superar su dependencia del texto literario y reforzar los aspectos de puesta en escena. Sin embargo, en la mayoría de los casos este cambio no fue radical y los dramaturgos combinaron las viejas teorías con las nuevas tendencias. Ello explica que las compañías no prescindieran de la figura del dramaturgo y que su colaboración con el director y los actores fuera continua, lo que contribuyó a que el lenguaje, en forma de monólogos o diálogos, siguiera siendo un elemento importante.[23]

[21] Como afirma Keir Elam: "Tanto los críticos como el público tienden a sobreinterpretar gestos y expresiones y extraer significados de movimientos que no tienen ninguna importancia" (1980: 77).
[22] Bottoms (1998: 186-187).
[23] En relación con este asunto, Off-Off-Broadway se diferencia de manifestaciones teatrales posteriores, donde el director ha asumido las funciones reservadas tradicionalmente al dramaturgo. Robert Wilson y Richard Foreman son ejemplos conspicuos de esta tendencia, que cobró mucha fuerza en los primeros años de la década de los setenta.

En el caso de Shepard, este hecho es aún más evidente, ya que, al ser el elemento menos material de cualquier representación, el lenguaje le permite llevar a cabo lo que él considera el objetivo de todo escritor: penetrar en otro mundo que vaya más allá de la apariencia física:

> Language, […] seems to be the only ingredient […] that retains the potential for making leaps into the unknown. There's only so much I can do with appearances. Change the costume, add a new character, change the light, bring in objects, shift the set, but language is always hovering right there, ready to move faster and more effectively than all the rest of it put together. It´s like pulling out a 38 when someone faces you with a knife. (Shepard 1981: 216-217)

En esta cita se distinguen diversas influencias, que presentamos a continuación.

Concepción filosófica y escénica

Uno de los criterios fundamentales a la hora de calibrar el lenguaje de una pieza teatral reside en su valor poético, entendiendo este adjetivo a la manera de los formalistas rusos, como una desviación o alteración del habla cotidiana. Esta idea opera también en aquellas obras etiquetadas como realistas, cuyos diálogos, más familiares para el individuo de a pie, son también el resultado de la mano del artista y nunca una mera trascripción del lenguaje convencional. A este respecto alude Arthur Miller cuando afirma que "es necesario emplear lo artificial para llegar a lo real. Más de un actor en mis obras me ha comentado que memorizar los diálogos es tremendamente difícil. Las palabras suenan reales, casi un estilo indirecto, cuando en realidad está muy bien trazado, condensado en una inevitabilidad secuencial que parece natural, pero que no lo es" (Miller 2002: 22).

Antes de la irrupción de Off-Off-Broadway algunos dramaturgos norteamericanos habían buscado crear un lenguaje con una dosis de artificialidad mayor que la pretendida por Miller. Las repeticiones verbales y los monólogos de Eugene O'Neill, los versos de Maxwell Anderson, el lirismo de Clifford Odets y la imaginería simbólica de Tennessee Williams fueron intentos variados por trascender lo cotidiano en busca de una verdad más profunda. En palabras de este último: "La verdad, la vida o la realidad son elementos orgánicos que la imaginación poética sólo puede representar o sugerir, en esencia, dándoles otras formas que van más allá de lo aparente" (Coy 1984: 215).

Sin embargo, como en tantos otros aspectos, la mayor influencia sobre los dramaturgos surgidos en los años sesenta fue Gertrude Stein, en cuyo teatro el lenguaje no brilla tanto por sus cualidades narrativas y descriptivas, sino más bien por su musicalidad y su capacidad de sorprender y divertir al espectador mediante asociaciones insólitas. Como en el célebre "rose is a rose is a rose is a rose"[24] —así como en el resto de innumerables repeticiones que salpican sus escritos— el lenguaje se vuelve opaco, y el significante ocupa el lugar propio del significado. En el mejor de los casos el resultado es de una enorme espontaneidad, que remeda el proceso compositivo del autor en su búsqueda, siempre incompleta, de la palabra justa.

Off-Off-Broadway recogió también las enseñanzas de Artaud, que había excluido de su crítica del lenguaje verbal los usos musicales de éste, por constituir un instrumento útil en la recuperación del valor ritual del teatro: "Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar la entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de *encantamiento*" (1978: 51-52). Martin Puchner ofrece otros ejemplos de esta obsesión de Artaud con una noción mágica del lenguaje, como su deseo de crear una escritura jeroglífica capaz de remedar la palabra bíblica, su revisión continua de los manifiestos de la Crueldad —cada vez más poéticos e imprecisos— y, lo que es más sorprendente, su desprecio de juventud por los aspectos visuales del teatro, que le llevaría a elogiar los dramas puramente verbales (y de difícil materialización sobre el escenario) de Maeterlinck y Shelley (2006: 202 y ss.). En este contexto, el interés de Artaud por los elementos que constituyen la puesta en escena resulta sorprendente, pero sólo a un nivel superficial, ya que, como reza uno de los capítulos de *El teatro y su doble*, "la puesta en escena y la metafísica" no sólo no son antagónicas, sino que se apoyan mutuamente.

[24] Este verso apareció por primera vez en el poema "Sacred Emily" (1913), publicado en *Geography and Plays* (1922). Con posterioridad, Stein lo incluiría, con ligeras variaciones, en otros escritos.

Ideas similares mantienen los dramaturgos del Teatro del Absurdo, que habían empezado a emplear toda una serie de recursos retóricos, como rimas, repeticiones, juegos de palabras, *non-sequitur* y silencios, en su búsqueda de un modo de expresión que pudiera comunicar la ansiedad que acuciaba a la sociedad intelectual europea, para la que las palabras convencionales, tras la experiencia traumática de la Segunda Guerra Mundial, habían perdido todo su valor. Sin embargo, esta crisis no fue tan acentuada en los Estados Unidos, donde la corriente crítica intelectual dirigió sus ataques al materialismo rampante de la sociedad, dejando de lado otras cuestiones más profundas. Esto sorprende poco en un país donde la cultura se entendía como algo popular y donde lo visual, gracias al auge primero del cine y con posterioridad de la televisión, era un vehículo de comunicación tan respetado como la palabra escrita. Por ello, no es de extrañar que muchos de los dramaturgos americanos surgidos en los 60 heredasen recursos estilísticos de Beckett o Ionesco, pero con una carga filosófica menos abstracta y más relacionada con la realidad americana. De este modo, el vacío de las escenografías del Teatro del Absurdo se transformaría en *The Great American Desert* (1961), como rezaba la obra del dramaturgo de Off-Off Broadway Joe Oppenheimer.

Fuera de los escenarios, los escritores de la generación Beat desempeñaron un papel significativo en la renovación del lenguaje, al experimentar con la sonoridad de las palabras y su capacidad hipnótica, y ser virtualmente los primeros en recurrir a palabras malsonantes, como en el famoso poema "Howl" (1956), que llevó a su autor, Allen Ginsberg, a un juicio por obscenidad del que afortunadamente salió airoso. La misma historia se repetiría en 1962, a raíz de la publicación en Estados Unidos de la novela *Naked Lunch* (1959), de William S. Burroughs.

De entre todos los *beats*, Jack Kerouac es quien articuló de una manera más clara sus ideas respecto al lenguaje, sobre todo tras la publicación de un pequeño ensayo, "Essential of Spontaneous Prose" (1958), que contiene algunas de sus reflexiones acerca del arte de escribir, reflexiones que plasmaría en mayor o menor grado en sus novelas.[25] En ellas, llaman la atención varios recursos estilísticos provenientes de otras artes, fundamentalmente de la pintura y de la música. En lo relativo a esta última, por ejemplo, es bien sabida la afición de Kerouac por las técnicas de improvisación del jazz (de nuevo, el concepto de *espontaneidad* del que hablaba Marina), más concretamente del estilo *be-bop* de Charlie Parker, Thelonious Monk y Dizzie Gillespie, en el que una melodía central (en este caso,

[25] Ver, por ejemplo, *Lonesome Traveler* (1960) y *Visions of Cody* (1973).

una imagen) funciona como el anclaje que evita que la composición derive en el caos: "Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, blowing (as per jazz musician) on subject of image" (1995: 484). Esas *secret idea-words* aluden a la capacidad de ciertas palabras (sobre todo aquellas relacionadas con determinados lugares, como restaurantes, estaciones de metro y cafeterías) de evocar una realidad concreta en la mente del lector, lo que nos conduce a las artes pictóricas. La influencia de la pintura se aprecia también en el léxico y en el contenido de la primera entrada de "Essentials", titulada SET-UP: "The object is set before the mind, either in reality, as in sketching (before a landscape or teacup or old face) or is set in the memory wherein it becomes the sketching from memory of a definite image-object" (1995: 484). De manera más específica, no es difícil localizar en otros pasajes la influencia de Jackson Pollock, sobre todo en cuanto a la importancia que éste otorga al proceso de creación de la obra artística y, por ende, de lo físico y de lo material: "Swimming in sea of English with no discipline other than rythms of rhetorical exhalation and expostulated statement, like a fist coming down on a table with each complete utterance, bang! (the space dash) —Blow as deep as you want— write as deeply, fish as far down as you want, satisfy yourself first, then reader cannot fail to receive telepathic shock and meaning-excitement by same laws operating in his own human mind" (1995: 484). Esta idea era compartida por los *happenings*, como recuerda Maria Irene Fornes al afirmar que en éstos "el lenguaje se empleaba casi como si fuera un objeto. Las palabras se pronunciaban como si se tratara de un cajero diciendo $3.75 (da un golpecito en la mesa); $ 3.75 (golpea); $ 3. 75 (golpea)" (Bottoms 2004: 33).

Este uso de la palabra como algo físico a la vez que mágico fue adoptado por todos los grupos de Off-Off-Broadway, pero especialmente por el Theatre Genesis, donde los dramaturgos, como señala uno de ellos, Murray Mednick, manifestaban "una actitud similar respecto al lenguaje, que tenía que ver con una concepción de la palabra hablada como un acto de chamanismo, de encantamiento y de ritual, en contraposición a la tradición teatral" (Bottoms 2004: 116). A ello contribuyó el hecho de que desde 1965 St.Marks albergase una serie de recitales poéticos, en el que participaron escritores *beat* como Allen Ginsberg y Gregory Corso.

Precisamente en ese mismo año, otro nombre asociado a esta etiqueta, Lawrence Ferlinghetti, presentaba *The Customs Collector in Baggy Pants*, compartiendo cartel con *Chicago*, de Shepard. En ambas obras, la acción gira en

torno a varios monólogos, un recurso que pronto se convertiría en un rasgo distintivo del teatro producido en el Genesis. Como afirma el dramaturgo Tony Barsha: "Había un momento cuando el monólogo tenía que aparecer; un monologo revelador, escatológico o entrópico, no importaba" (Bottoms 2004: 117). En casi todos los casos, sin embargo, los dramaturgos se alejaron de la tradición teatral, donde el monólogo tiene una función caracterológica (de iluminación de la subjetividad del hablante) y se decantaron por explotar sus posibilidades musicales y rítmicas. Ello explica, por ejemplo, lo sencillo y placentero que resulta leer los monólogos de obras como *Hughie* (1940) de O'Neill y *The Glass Menagerie* (1945) de Williams, mientras que los que emplean Shepard y sus contemporáneos pierden mucho sentido fuera del escenario.

En "Language, Visualization and the Inner Library," Shepard proporciona varias pistas acerca del proceso de composición de sus obras y, por ende, de su filosofía del lenguaje, que recuerdan lo expuesto hasta ahora. Así, afirma que las palabras "are not thought, they're felt. They cut through space and make perfect sense without having to hesitate for the 'meaning'" (1981: 217). Este aspecto entronca con el rasgo más marcado del lenguaje shepardiano: su dependencia de lo visual, de aquellas imágenes almacenadas en la mente que el escritor se limita a transcribir de una manera espontánea y vívida:

> The picture is moving in the mind and being allowed to move more and more freely as you follow it. The following of it is the writing part. In other words, I'm taking notes in as much detail as possible on an event that´s happening somewhere inside me. The extent to which I can actually follow the picture and not intervene with my own two-cents worth is where inspiration and craftsmanship hold their real meaning. […] These tastes from our life must then be stored away somewhere in some kind of inner library. So this must mean that if I could be truly resourceful, I could draw on this library at any given moment for the exact information needed. Not only that, but the information is then given back to me as a living sensation. From this point of view, I'm diving back into the actual experience of having been there and writing from it as though it's happening now. (1981: 215)

En este sentido, no sorprende la veneración de Shepard por las culturas indígenas norteamericanas, donde la palabra hablada, al igual que en muchos ritos religiosos, conserva una identidad completa con la imagen a la que aluden, lo que eleva al lenguaje por encima de sus usos tradicionales en la sociedad y en el teatro:

> The power of words for me isn't so much in the delineation of a character's social circumstances as it is in the capacity to evoke visions in the eye of the audience. American Indian poetry (in its simplest translation) is a prime example. The roots of this poetry stem from a religious belief in the word itself. Like "crow." Like "hawk." Words as living incantations and not as symbols. (1981: 216)

Por último, nuestro dramaturgo ha alabado con frecuencia la música y las letras de Boy Dylan, precisamente por su capacidad de conjurar visiones nítidas y concretas en la mente del oyente:

> He's an instant filmmaker. Probably not the same scenes occur in the same way to everyone listening to the same song, but I'd like to know if anyone sees the same small, rainy, green park and the same bench and the same yellow light and the same pair of people as I do all coming from "A Simple Twist of Fate." Or the same beach in "Sara" or the same bar in "Hurricane" or the same cabin in "Hollis Brown" or the same window in "It Ain't Me" or the same table and the same ashtray in "Hattie Carroll" or the same valley in "One More Cup of Coffee." How do pictures become words? Or how do word become pictures? And how do they cause you to feel something? That's a miracle. (Shepard 2004: 53)

Como bien concluye Ann Wilson, existe en Shepard (como en Artaud) "un anhelo nostálgico por el momento en que el significante es inseparable del significado, la condición primigenia del lenguaje" (2001: 264). Desde el punto de vista de la filosofía, este idealismo resulta sospechoso, como se comprueba acudiendo a la teoría del signo lingüístico de Saussure —especialmente en lo referente a la arbitrariedad de la relación entre significante y significado— y al Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas* (1953), donde el pensador austriaco se aleja de la idea de un lenguaje *natural*, en el que cada palabra tendría un significado unívoco (correspondiente a una determinada imagen mental), y llama la atención sobre el hecho de que nuestros discursos forman parte de unos determinados contextos culturales, que hacen que su significado sea más flexible.

En lo que atañe específicamente a las obras, esto explica la atracción de Shepard por determinadas palabras, que funcionan como esas *secret idea-words* de Kerouac. Al principio de *Cowboy Mouth*, por ejemplo, Slim vocifera una serie de sustantivos elegidos por su resonancia antes que por una significación concreta: "Wolves, serpents, lizards, wizzards, bad bladders, typhoons, tarantulas, whipsnakes, bad karma, Rio Bravo, Sister Morphine, go fuck yourself!" (1984b:147). Otros ejemplos igualmente significativos se encuentran en *4-H Club* (1996a: 99) y en *Rolling Thunder Logbook*, donde Shepard enumera algunas de sus profesiones preferidas, "Alchemist, Preacher, Poet, Wizards," como si ello pudiera producir su materialización física (2004: 44). Como veremos a continuación, en muchas ocasiones ese "milagro" llega a producirse sobre el escenario.

Del lenguaje a la realidad

Desde que J.L.Austin y sus seguidores confeccionaran la teoría de los *actos de habla* sabemos con certeza que el lenguaje no sólo sirve para informar, sino que modifica siempre algún aspecto de la realidad o, en otras palabras, que lenguaje y acción van de la mano.[26] Es ésta una característica que ha sido explotada de manera recurrente por multitud de dramaturgos de la segunda mitad del siglo XX, donde las palabras se utilizan como un instrumento violento o, al menos, coercitivo. Pensemos, por ejemplo, en los juegos lingüísticos de *Who's Afraid of Virginia Wolf* (1962), de Albee, en las mentiras continuas de los personajes de *Glengarry Glen Ross* (1983), de Mamet, o en los largos monólogos de las obras de Pinter, que, al contrario de lo que cabría esperar, ocultan tanto o más que revelan: "Existen dos silencios: el primero ocurre cuando no se dice nada; el segundo acontece tal vez cuando se emplea un torrente de lenguaje. Este discurso alude a otro escondido bajo su superficie pero que constituye su referente continuo. Lo que oímos es una indicación de lo que no llega a nuestros oídos. Es un evitar necesario, una pantalla violenta, astuta, angustiada o burlesca que mantiene al Otro a raya" (Pinter 1989: 14-15). Como explica Jeannette Malkin (1992), que ha dedicado un libro al uso de la violencia verbal en el teatro moderno, en el trasfondo de esta cuestión reside una vez más la *crisis del lenguaje*, su deterioro como modo de comunicación efectivo.

Muchas obras de Shepard, como *The Rock Garden*, *The Tooth of Crime*, *True West* y *Fool for Love*, incluyen también batallas verbales mediante las que los personajes porfían por hacer valer su visión de la realidad, aunque, como ocurre en Pinter, es difícil determinar la naturaleza del conflicto. En el caso de Shepard, además, los personajes emplean el lenguaje para dominar al espectador, que se ve abrumado por largos e hipnóticos parlamentos (Rabillard 1987: 69).

Si en este aspecto Shepard muestra similitudes con otros dramaturgos de Off-Off, existe otro que le hace único: me refiero a la capacidad de las palabras para transformarse en imágenes. Es ésta una constante en su teatro, especialmente en las primeras obras en un acto, donde desfilan personajes jóvenes, trasuntos de las inseguridades de un dramaturgo que por entonces apenas había empezado su carrera literaria, y que en lo personal pasaba también por un momento crítico, tras

[26] Curiosamente, en su *How to do things with words* (1962), Austin no considera el lenguaje de la ficción; sin embargo, como demuestran los numerosos estudios surgidos en las últimas décadas, sus conclusiones resultan útiles en el análisis de la literatura, especialmente del teatro.

haber abandonado el hogar familiar y exponerse al ambiente lleno de oportunidades —y de peligros— de una ciudad como Nueva York. Esta presencia infantil se constata en multitud de aspectos temáticos[27] y, sobre todo, en el funcionamiento del lenguaje, que responde a una concepción claramente ingenua. Como recoge George Steiner: "La idea de un incierto Edén, con sus connotaciones acerca de una inocencia e inmediatez lingüística perdida, colorea toda nuestra imagen del niño: todavía hablamos del *jardin d'enfants* o del *Kindergarten*" (1976: 35). Steiner relaciona esta idea con el retrato del mundo infantil en Mark Twain, Henry James y J.D. Salinger.

En el caso de Shepard esta tendencia es aún más evidente. En *Cowboys # 2*, por ejemplo, el dramaturgo traslada a la escena uno de sus *hobbies* neoyorquinos, que consistía en jugar a vaqueros e indios con su compañero de piso, Charles Mingus III, por las calles de la gran urbe. El curso de la acción lo determinan dos personajes, que se transforman mediante el lenguaje y la pantomima en unos ancianos del viejo Oeste. Este viaje imaginario, que incluye el enfrentamiento con unos Apaches, va acompañado de luces y diversos sonidos que surgen a partir de las palabras.

Otra obra muy significativa es *Red Cross*, donde Shepard combina la batalla verbal con una transformación espectacular. El protagonista, Jim, recibe la visita diaria de su doncella, a la que cuenta que su cuerpo está infestado de ladillas. Poco después, y sin ningún motivo aparente, éste decide enseñarle a nadar. Para ello, ambos se colocan sobre dos camas y mueven sus extremidades como si estuvieran realmente en medio de un lago. Este juego empieza poco a poco a apropiarse de la realidad hasta que la doncella se detiene, aterrorizada ante la posibilidad de ahogarse:

> MAID: My leg! I've got a cramp, Jim! (*She continues very slowly.)*
> JIM: Hup, two! Hup, two! Shake it off. Use it! Keep using it so it doesn't tighten. Keep it loose! Hup, two! Hup, two!
> MAID: My side now! It's in my side!
> JIM: Move it! Work it out! Keep it up
> MAID: Oh my leg! I can't. I can't do it! (*She continues slowly*.) It's killing me!
> JIM: We're almost there! (*The MAID screams in agony, she lies very still on the bed with her face in the blanket, JIM stops and looks at her, he sits on the edge of the bed.)* Did you drown, maidy? (1996a: 151-152)

[27] Siguiendo las teorías de Jung (una lectura habitual, como Freud, en el entorno de Off-Off-Broadway), Bottoms asemeja estas figuras con el *trickster*, una suerte de pícaro que aparece en varias mitologías del mundo y que constituye un arquetipo de la exuberancia creativa de la infancia masculina, no exenta de miedos y obsesiones (1998: 44-52).

Una vez aprendida esta rutina, sin embargo, la mujer decide tomarse venganza, relatando su ahogamiento y las consecuencias de su muerte. Ello es posible porque ésta es ahora consciente del carácter lúdico de la situación, como se aprecia en las acotaciones ("*The maid limps more deliberately and holds her side in mock agony*") (153) y en el hecho de que se refiera a sí misma en tercera persona, en la mejor tradición del actor-espectador de Brecht: "The maid bobbing up and down, up and down with her hands slapping the water, her mouth gasping for air, her side screaming with pain" (153). A continuación ésta empieza a gatear por el escenario, burlándose así de la inmadurez de Jim, y vuelve a sus tareas habituales, narrando su transformación en un pez mientras recoge la ropa sucia antes de irse. Poco después hace su aparición la novia de Jim; éste, sin embargo, permanece de espaldas a ella y al público y, cuando por fin se gira, el espectador observa cómo la sangre (¿la cruz del título?) fluye de su frente, creándose un contraste visual llamativo con el blanco del escenario y del vestuario. No es exagerado afirmar que es la verborrea y la ironía de la doncella lo que causa su herida, que puede interpretarse, por tanto, como una metáfora de su pérdida de poder.

El ejemplo más llamativo de este empleo del lenguaje lo encontramos en *Icarus' Mother*. Reunidos cerca de una playa para presenciar los fuegos artificiales propios de la festividad del 4 de julio, tres hombres y dos mujeres observan la presencia en el aire de un avión, que, como un Godot tecnológico, parece existir sólo en el lenguaje. Esta semejanza con la opera prima de Beckett se manifiesta en la discusión de los personajes, enfrascados en postular múltiples hipótesis sobre la naturaleza misteriosa del avión e incapaces de decidir cómo reaccionar.

Así transcurre la obra hasta que al final un personaje elabora una historia hiperbólica en la que describe la caída en llamas del avión. El relato va ganando en intensidad gracias a recursos que son característicos en Shepard, como la sintaxis rota, las repeticiones léxicas, las hipérboles numéricas, una adjetivación colorista y una tendencia a resaltar detalles en principio insignificantes:

> And the windows cracking and the wings tearing off. Going through seagulls now, it´s so close. Heading straight for the top of the flat blue water. Almost touching in slow motion and blowing itself up six inches above sea level to the dismay of ducks bobbing along. And lighting up the air with a gold tint and a yellow tint and smacking the water so that waves go up to five hundred feet in silver white and blue. Exploding the water for a hundred miles in diameter around itself. Sending a wake to Japan. An eruption of froth and smoke and flame blowing itself up over and over again. Going on and on till the community comes out to see for itself. (1996a: 91)

El relato continúa así durante unos segundos más, en los que las luces y el ruido de la multitud se multiplican, hasta el punto de que el narrador acaba gritando mientras se mueve con frenesí por todo el escenario.

Con anterioridad mencionábamos algunas de las dificultades de los directores para dar sentido a esta obra, por lo que no sorprenden las divergencias entre la crítica. Geis, por ejemplo, centra su análisis en el imaginario nuclear, afirmando que la acción tiene el valor catártico de recrear una experiencia traumática, de hacer soportable una experiencia terrible (1993: 53). Para Mottram, en cambio, existen una serie de referencias sexuales, que hacen de la explosión final poco menos que un orgasmo, con connotaciones positivas (1984: 22-24). En realidad, todos estos esfuerzos hermenéuticos remedan el esfuerzo de los personajes por elucidar el enigma que representa el avión; sin embargo, Shepard no está interesado en explicar nada, sino en la creación de una realidad alternativa a través del lenguaje y del teatro, como demuestra la historia que cierra la obra.

En este aspecto nuestro autor se asemeja a Artaud y su defensa de la palabra como una herramienta mágica, capaz de producir un "estremecimiento físico." En el polo opuesto habría que situar a Beckett y otros dramaturgos del canon modernista, para los que el lenguaje, como el resto de elementos de la representación, debía permanecer los más alejado posible de lo físico y de lo material. Por último, Shepard difiere también de los planteamientos de muchos grupos experimentales de las últimas décadas, como el *Wooster Group*, que emplea monitores de televisión, grabaciones de audio y otros recursos tecnológicos para subrayar el carácter mediatizado —y por tanto reproducible— del arte y de la vida en las sociedades contemporáneas.[28]

Tipología

Además de esa capacidad de transformación de la realidad, existen otros elementos que permiten una descripción más detallada del funcionamiento del lenguaje en el teatro de Shepard. Si atendemos a la *geografía*, por ejemplo, éste, a pesar de que no reproduce ningún dialecto de un modo consistente, es deudor del imaginario del Suroeste norteamericano, como se advierte en las referencias constantes al desierto, a sus interminables carreteras, a su fauna (especialmente a los caballos) y hasta a algunos de sus productos agrarios. Lo mismo puede

[28] Ver Auslander (1997).

afirmarse respecto a la inclusión de palabras y frases españolas en *La Turista*, *Eyes for Consuela*, *Operation Sidewinder* y *The Late Henry Moss*.

Sin embargo, el rasgo fundamental que permite asociar a Shepard con esta región es su capacidad narrativa. Como explica Bonnie Marranca: "La obra de Shepard debería ser contemplada bajo el prisma de lo no-urbano, en una escala mayor. En este mundo la gente aún puede permitirse el lujo de hablar y soñar porque el espacio que habitan es lírico. Sólo los habitantes del Sur y del Oeste, que mantienen una relacionan emocional con la tierra, retienen el don de la palabra y de la fabulación, incluso el arte de la conversación; nosotros, los del Noreste, lo hemos perdido en favor del lenguaje urbano de frases concretas" (1981: 18). Marranca no proporciona ejemplos, pero enseguida vienen a la cabeza autores sureños, como Mark Twain, William Faulkner y, sobre todo, Tennessee Williams, cuyo teatro se caracteriza también por una cierta incontinencia verbal, así como por una fascinación similar a la de Shepard por la sonoridad de idiomas extranjeros, sobre todo el castellano.[29] Rabbit, en *Angel City*, describe el Oeste como "the 'Looks-Within' place" (1988: 97), un marco ideal para la introspección, que se opone a la tradición cultural de los centros urbanos del Este americano. Teniendo en cuenta la propensión de los personajes a componer su propio universo lingüístico, no es exagerado afirmar que todos ellos son, implícita o explícitamente, hijos de aquel lugar.

A diferencia de otros escritores, sin embargo, Shepard muestra también una gran habilidad para captar las inflexiones del habla de las ciudades, si bien éstas suelen convivir con las referencias al imaginario del Oeste. Esta tendencia es especialmente palpable en dos de las obras compuestas mientras vivía en Inglaterra. En la primera, *Geography of a Horse Dreamer*, un personaje con el poder de adivinar los ganadores en las carreras de caballos es secuestrado y trasladado a Londres para que haga lo mismo en las competiciones de galgos, hasta que finalmente es rescatado por dos cowboys. En *The Tooth of Crime*, el autor pone en boca de sus personajes un lenguaje que resulta casi incomprensible para un público que ha de asimilar a una velocidad vertiginosa multitud de jerigonzas, provenientes de la ciencia ficción, del rock, del mundo del hampa y también del western, como veremos con más detalle en el análisis de la obra.

[29] Recordemos, por ejemplo, la frase "flores para los muertos," que funciona como *leit-motif* en diversas escenas de *A Streetcar Named Desire* (1947), el juego de palabras de *Camino Real* (1953), que para los oídos angloparlantes suena como "comin' on real," o los nombres de varios de sus personajes más significativos, como Alma, Serafina, Rosa, Rosario, etc.

Otra clasificación posible es la relacionada con el *contenido* de los monólogos de los personajes, que suelen ser de dos tipos: fantasiosos y *técnicos*.

Teniendo en cuenta lo que señalamos en el apartado anterior acerca de la poca importancia que Shepard concede al concepto de verosimilitud, no sorprende que la mayoría de sus historias se caractericen por una dosis importante de fantasía. Este empleo es muy llamativo en las primeras obras del autor, que, como ya hemos visto, incluyen relatos extraídos probablemente del cine, de los cómics o de la mente intoxicada de Shepard. A partir de *La Turista*, sin embargo, estos referentes conviven con otros que parecen relacionarse de un modo más directo con la biografía de los personajes, creándose una ambigüedad de difícil o imposible resolución.

Un segundo tipo de discursos, que abundan sobre todo en las primeras obras en un acto, son los llamados monólogos *técnicos* (Geis 1993: 55), en los que las palabras parecen sacadas directamente de un manual o de una retransmisión televisiva, creándose en ocasiones un efecto similar al de la ciencia-ficción: en *Icarus' Mother*, varios personajes disertan sobre aspectos relacionados con el arte de la aviación; en *4-H Club*, uno adopta la voz de un guía turístico; y en *Fourteen Hundred Thousand*, se describe con minuciosidad el diseño de una ciudad imaginaria.

La última categoría —quizás la más importante— que puede servir de utilidad al crítico en su análisis del lenguaje es la *musicalidad*. Los ejemplos a este respecto son variados, pero generalmente responden a dos modelos: el jazz y el rock.

El primero de ellos abunda en las obras en un acto, donde son frecuentes los cambios bruscos de ritmo, bien durante la emisión de un monólogo, bien en pasajes dialogados: en el siguiente ejemplo de *4-H Club*, una larga pausa da paso al siguiente intercambio, en el que un personaje emite una oración que luego es puntuada por su compañero. Como señala Bottoms, que proporciona las pistas más claras acerca de la presencia del jazz en estas obras (1998: 34-39), se imita así el acento de la percusión:

JOHN: That's very nice, Joe.
JOE: Thanks.
JOHN: It's neat the way you're sweeping that all up nice and neat.
JOE: Thanks.
JOHN: Could I do it, Joe?
JOE: Nope.
JOHN: Come on,
JOE: Nope. (1996: 96)

También es frecuente que Shepard recurra a la rima y a la aliteración. En algunos casos el resultado parece anticipar estilos musicales más tardíos, como el rap o el hip-hop. Véase como ejemplo el discurso inicial de Stu en *Chicago*:

> And ya´walk through the town. With yer head on the ground. And ya´ look all around through the town fer yer dog. Your dog Brown. He´s yellow but ya´call him Brown anyhow and sit in the hay. And ya´say. What a day. This is it. It´s the day that ya´say is okay. Anyway. Anyhow. You know by now. (1996: 55)

Sin embargo, el recurso jazzístico más evidente es la irrupción inesperada de los monólogos, que desarrollan, como una improvisación, algunos de los temas que van surgiendo en la obra. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en *Red Cross*, que arranca con la preocupación de Carol por su salud:

> CAROL: It's anything. Beer or water or too many cigarettes and it starts to break. One day it'll break clear open and I'll die. I'll be dead then.
> JIM: Take it easy
> CAROL: It'll just burst and there I'll be lying in the middle of the street or in a car or on a train. With a bursted head.
> JIM: Somebody will take care of you.
> CAROL: It might happen when I'm skiing or swimming.
> JIM: There's always lots of people around those places. They'll see you and help.
> CAROL: They'll see my head. (1996a: 40)

Lo que en una obra más tradicional hubiera permanecido como un comentario más se convierte en un monólogo de casi dos páginas, donde Carol describe su caída por una montaña en un tono que, una vez más, va ganando en intensidad:

> I'll be rolling with my skis locked and my knees buckled under me and my arms thrashing through the snow. The skis will cut into both my legs and I'll bleed all over. Big gushes of red all over the snow. My arms will be broken and dragging through the blood. I'll smell cocoa and toast and marmalade coming out of the cabins. I'll hear dogs barking and see people pointing at me. I'll see the roads and college kids wearing shirts and ski boots. Then my head will blow up. The top will come right off. My hair will blow down the hill full of guts and blood. Some bluejay will try to eat it probably. My nose will come off and my whole face will peel away. Then it will snap. My whole head will snap off and roll down the hill and become a huge snowball and roll into the city and kill a million people. My body will stop at the bottom of the hill with just a bloody stump for a neck and both arms broken and both legs. Then there'll be a long cold wind. A whistle, sort of. It'll start to snow a little bit. A very soft easy snow. The squirrels might come down to see what happened. It'll keep snowing very lightly like that for a long time until my whole body is covered over. All you'll see is that little red splotch of blood and a whole blanket of white snow. (1996a: 141)

La imagen del cuerpo convertido en una gran bola de nieve y estrellándose hasta desmembrarse ilustra metafóricamente la fuerza del lenguaje en estas obras, que acaba prácticamente absorbiendo al narrador, como se aprecia en el uso de los pronombres, que pasan de "I" y "my" a "squirrels" "it" y "you" al final. Sin embargo, lo más llamativo es que en esas últimas cinco líneas ("Then there'll be….") el ritmo se vuelve más sosegado (nótese la repetición del sonido "s") y Carol retoma luego una conversación normal, lo que subraya aún más su carácter de improvisación jazzística, de desvío de la melodía central.[30]

La música rock supuso otro modelo para el joven dramaturgo, que en los últimos años de los sesenta renegaría del jazz (definido peyorativamente por el autor como "an urban thing") para convertirse a los ritmos de moda (Hamill 1983: 80). La nueva pasión fue tal que, como ya señalamos en la introducción, pronto entró a formar parte de una banda de folk-rock, los Holy Modal Rounders; igualmente, sabemos que una de las razones que le llevaron a emigrar a Inglaterra fue el deseo de seguir los pasos de sus adorados The Who.

Desde finales de los sesenta encontramos rock en directo —en forma instrumental o cantada— en muchas de las obras, de ahí el nombre de *rock plays* que muchas de éstas han recibido. En algunos casos, como *Operation Sidewinder* y *Forensic and the Navigators*, la banda sonora sería compuesta e interpretada por los Holy Modal Rounders, alcanzándose cotas de intensidad de difícil repetición. Véase, por ejemplo, la siguiente descripción del final de *Forensic and the Navigators* que nos ofrece su director, Ralph Cook: "Estaban los Holy Modal Rounders…Sam era el encargado de la batería, y la banda solía aparecer y hacer un ruido tan horrendo que lo único que querías era salir de allí. También tenían una cantante que se ponía a gritar al micrófono tan alto como pudiera, mientras el resto de la banda creaba disonancias… La gente quedaba espantada, pero Sam quería que fuera así" (DeRose 2002: 233).[31]

Teniendo en cuenta el tamaño reducido de las salas en las que estas obras se estrenaron, no es difícil imaginar el impacto sobre el patio de butacas. Sin embargo, el mayor mérito de Shepard es el haber trasladado los esquemas del rock a unos parlamentos en los que abundan expletivos, frases cortas y caracteres en mayúsculas que sugieren el ritmo sincopado de este estilo musical. Valga el ejemplo de la siguiente intervención de Slim en *Cowboy Mouth*, obra escrita con la

[30] Bottoms (1998: 35-36).
[31] La edición impresa no incluye esta referencia.

roquera Patti Smith, en la que los protagonistas esperan precisamente la llegada de "a rock and roll Jesus with a cowboy mouth" (1984b: 157):

> You stupid fucking cunt! Two years ago or one year ago! If it was then! If this was happening to me then, I could've done it! But not now! Not fucking now! I got another life! I can't do it now! It´s too late! You can't bring somebody's dream up to the surface like that! It ain't fair! It ain't fucking fair! I know I could do it, but you're not supposed to tempt me! You are twisting me up! You're tearing me inside out! Get out of my house! Get the fuck out of my house! (1984b: 157)

The Tooth of Crime, con su enfrentamiento verbal entre dos músicos, supuso el apogeo de esta técnica de escritura. Con posterioridad Shepard retomaría el modelo del jazz en *Angel City*, *Savage/ Love*, *Inacoma* y *Tongues*, y mezclaría rock y jazz (un jazz mucho más caótico, al estilo *free* de Ornette Coleman y Charles Mingus) en *Suicide in B Flat* y *Seduced*. Como en tantos otros aspectos de su dramaturgia, el acercamiento al realismo tuvo también consecuencias en el diseño del lenguaje, que se volvió más cercano al espectador; sin embargo, éste ha seguido influido por los ritmos acusados, no sólo del jazz y del rock, sino también por los más sosegados del country, que adquiere gran protagonismo en *Fool for Love* y *A Lie of the Mind*, obras estructuradas en torno a temas fundamental de este género musical, como el amor, la soledad o el apego a la tierra. De igual modo, el tono más narrativo, incluso lírico, de un buen número de las historias que salpican estas y otras obras (tanto anteriores como posteriores) se asemeja a las composiciones del country.

LA PUESTA EN ESCENA

Para terminar este primer bloque sobre la teoría dramática del autor, procederemos a un análisis de la puesta en escena. Este estudio, necesario para la comprensión global de cualquier obra teatral, es especialmente relevante en el caso de los dramaturgos de Off-Off-Broadway, debido a su búsqueda de nuevos modos de comunicación con el auditorio. Lo mismo se puede afirmar respecto a Shepard, ya que, a pesar de que ciertos ingredientes clásicos (el lenguaje, los personajes y el esqueleto argumental) conservan un gran peso en el entramado de las obras, éstos se sitúan en un plano casi idéntico al de la puesta en escena, de un modo comparable a lo que acontece en la ópera, la farsa o el teatro épico (Graham 1995: 183). Como ocurría con los movimientos de los actores, las acotaciones

proporcionan pistas valiosas acerca de estos elementos, que han de ser manejados con extremo cuidado y con una coordinación máxima por los diversos técnicos (Graham 1995: 262).

En los siguientes apartados veremos cómo se manifiesta este lenguaje de signos no verbales, extrayendo, una vez más, consecuencias temáticas.

Naturalismo y estilización

El grado de concreción material que pretende el autor —y el director— de una obra de teatro resulta de enorme interés a la hora de su análisis. En este sentido, las posibilidades que se le presentan al dramaturgo son varias, y fluctúan entre al menos cuatro extremos: dentro de un planteamiento realista y naturalista, el espacio y el ambiente, como es lógico, suelen estar muy definidos; en el expresionismo, así como en el teatro de inspiración artaudiana, asistimos a un proceso de estilización en el que la puesta en escena se reduce a unos cuantos elementos, que además se suelen distorsionar para lograr un efecto hipnótico en el que participan el sonido y la luz; muchos dramaturgos del Absurdo, como Beckett y Pinter, emplean también un decorado con pocos objetos para trascender una determinada localización y dar un aire universal a los temas tratados; este objetivo es compartido por Brecht, que, además de vaciar los escenarios, pone al descubierto los elementos técnicos que hacen posible la ilusión teatral.

En cuanto a la escenografía shepardiana, se distinguen dos tendencias. Por un lado, hay que referirse a la mayoría de las obras producidas a partir de *Curse of the Starving Class*, que se caracterizan por introducir una mayor dosis de realismo, al tiempo que incluyen elementos heredados del expresionismo y del Teatro del Absurdo. Por otro, se encuentra el resto de su producción, incluyendo sus colaboraciones con Joseph Chaikin, en el que la acotación "*basically bare stage*" predomina y en muchas ocasiones ni siquiera se emplean paredes que determinen el espacio. Esto es algo lógico en un dramaturgo nutrido en los locales de Off-Off-Broadway, donde los escenarios eran muy reducidos y la falta de fondos impedía una utilización extensa de decorados y atrezo; como vimos, este minimalismo también se relacionaba con el deseo de no ocultar la naturaleza teatral de las representaciones.

El escenario vacío permite además resaltar cada una de las acciones y palabras de los personajes. A esto hay que añadir la presencia recurrente de un objeto

central, que sería utilizado en las obras del Theatre Genesis para concentrar la atención del espectador en un espacio visual concreto. En este aspecto se refleja la influencia del arte pop y su concepto de *found object*: un objeto cotidiano que, al sacarse fuera de su contexto habitual, adquiere nuevas lecturas.[32] En esta dirección apunta Murray Mednick cuando afirma que "estábamos muy interesados en descubrir nuevas iconografías: qué podría tener la resonancia de un icono, de un icono recién descubierto, de tal modo que pudiéramos comunicarnos directamente con el subconsciente del espectador" (2004: 112). Como apunta Bottoms, en el fondo de esta tendencia existía una fascinación por los nuevos productos del mercado, así como un deseo de trasladar a la escena los procesos perceptivos provocados por el consumo de drogas (112). En esta lista de influencias habría que incluir también la orientación fenomenológica de la dramaturgia de Gertrude Stein.

Dentro de la historia del teatro este uso fue novedoso. Los dramaturgos asociados al realismo y el naturalismo habían comenzado a llenar el escenario de objetos de uso corriente, sin embargo, con ello se buscaba simplemente lograr una caracterización verosímil del espacio. Por ejemplo, la acotación inicial de *Casa de muñecas* (1879) recrea fielmente un hogar noruego de finales del siglo XIX y transmite además información sobre sus ocupantes: los libros, el piano y los muebles elegantes apuntan a sus gustos y a su posición social. En otras palabras, el signo teatral es predominantemente icónico, al guardar una relación de semejanza o contigüidad con el mundo de la época, lo que no impide que puedan surgir lecturas o interpretaciones metafóricas durante la representación, como cuando el escenario se compara con una casa de muñecas. Bajo esta óptica, en definitiva, los enseres que pueblan el escenario adquieren innegables connotaciones temáticas.

Ahora, empero, se resalta la importancia del objeto en sí mismo. Es evidente que sobre el escenario todo tiene un significado, sin embargo, en estas obras el abanico de interpretaciones es mucho menos convencional. Bonnie Marranca propone el término *imagery* —en contraposición a *symbol*— para definir este uso, que asocia con la reducción, especialmente sensible en los Estados Unidos, de todos los aspectos personales y sociales a una cuestión estética, a una serie de imágenes muchas veces fragmentadas.(Marranca 1981: 20).

[32] Un antecedente de ese empleo lo proporcionan los *ready-made* de Marcel Duchamp, que consistían en objetos de uso corriente convertidos en arte por voluntad del artista, como el famoso urinario que envió al Salón de los Independientes de Nueva York en 1917.

Esta dependencia de lo visual se localiza en la mayor parte de la producción de Shepard, y no sólo en las obras estrenadas en Off-Off-Broadway. Como ejemplos llamativos podemos citar la bañera en *Chicago*, la barbacoa en *Icarus's Mother*, el caballete para serrar en *Cowboys #2*, el Chevrolet en *The Unseen Hand*, las sillas en *The Tooth of Crime* y *Seduced* o las camas de *Fool for Love* y *The Late Henry Moss*. En algunos casos Shepard acompaña estos objetos de otros muchos trastos inservibles, como la basura que rodea el coche de *The Unseen Hand* o las tostadoras de *True West*, que hacen aún más evidente esa falta de referentes comunes.

Es cierto que muchos de estos elementos tienen, en principio, un claro valor simbólico; sin embargo, aún en estos casos, su presencia central (o su sobreabundancia) dentro del escenario subraya sus propiedades fenomenológicas más allá de su carácter utilitario o semántico, al igual que ocurría con algunas acciones de los personajes. Como afirma Shepard a propósito de este asunto: "I just love finding an object that's so domestic, so common in life, in an uncommon situation, on stage, as a character. It's another thing altogether" (Shewey 2004: 25).

Como siempre, este hecho llama más la atención en las obras de corte realista, donde nos encontramos con escenarios que resultan, al menos a primera vista, familiares para el aficionado al teatro norteamericano: *Buried Child* y *Curse of the Starving Class* transcurren en el interior de una granja; en *True West* se reproduce con fidelidad un típico hogar suburbano; en *Fool*, como en *Simpatico* y *The Late Henry Moss*, el *setting* es un motel u otro emplazamiento alejado de la civilización; por último, en *A Lie of the Mind*, la acción oscila entre dos hogares americanos.

Este tipo de decorados, sin embargo, no sólo entroncan con la tradición del realismo doméstico norteamericano, sino que también reflejan la influencia de algunos dramaturgos ingleses, como John Osborne y Arnold Wesker, que presentan una realidad austera. Si consideramos el periodo que Shepard pasó en Londres a principios de los setenta, se entiende este ascendente, así como el de otro nombre fundamental, Harold Pinter, con el que el americano comparte el gusto por una escenografía en apariencia realista, pero a la que progresivamente se le añaden elementos que apuntan a un mundo subyacente e inquietante.

En algunas ocasiones ello se percibe antes de que la acción arranque: la puerta destrozada en *Curse*; la escalera que va a ninguna parte y el extraño efecto del porche semiiluminado en *Buried Child*; la mecedora del Old Man en *Fool for Love;* el cuerpo sin vida de Henry en *The Late Henry Moss;* la atmósfera misteriosa

y salvaje evocada en *Eyes for Consuela*, etc. Estos elementos ponen al espectador en alerta ante los acontecimientos incomprensibles que se van a desarrollar ante su mirada, sucesos que acaban por precipitar la destrucción de un mundo que creíamos familiar (Graham 1995: 189). Los ejemplos que confirman este devenir en lo subjetivo y lo poético son abundantes: en *Fool*, las paredes resuenan, las luces se modifican a voluntad de Eddie, dos focos enormes de un Mercedes recorren el auditorio y una explosión final, acompañada del relinchar de caballos y de toda una pirotecnia lumínica, cierra la obra; en *Buried Child*, el sonido penetrante de la pierna artificial de Bradley y de una máquina de afeitar crean una atmósfera opresiva, que se complementa con la rotura de botellas y otros objetos y, sobre todo, con la aparición espectral del "niño enterrado"; de manera más espectacular, en *Curse*, se introduce un cordero vivo, los ruidos son constantes (incluyendo otra explosión) y se cocinan varios productos cuyo olor se extiende por toda la sala. Lo más llamativo de estos efectos no es sólo que afectan a varios sentidos (oído, vista y hasta olfato), sino que, como otros elementos de la representación, parecen ser más reales que la ficción que se desarrolla en el escenario, lo que contribuye a la desestabilización del signo dramático.

La importancia del *off-stage*

Como señala Kenneth Pickering, la impresión de que la realidad retratada en el escenario se extiende fuera de él es una de las convenciones más recurrentes en cualquier representación, y con frecuencia resulta fundamental para la transmisión del mensaje del autor (2003: 18). En el teatro norteamericano destaca *Death of Salesman* (1949), donde la música de una flauta remite a un tiempo y lugar alejados de la vida urbana que tanto oprime al protagonista, Willy Loman; también en el trasfondo de muchas obras de Tennessee Williams se entrevé la presencia del viejo Sur americano, que determina la personalidad de los personajes.[33]

En aquellas dramaturgias no-realistas el mundo que se supone *off-stage* puede ir en varias direcciones e incluso permanecer indeterminado. En el Teatro del Absurdo, por ejemplo, es frecuente que los ambientes recreados existan como universos aislados y sin conexión con otros referentes espaciales. Así, en *Endgame* (1957) se alude a un mundo exterior que se intuye en ruinas, pero del que apenas disponemos de información, mientras que en *The Room* (1957), de Pinter, esa

[33] Ver el excelente artículo de Juan José Coy (1984).

realidad misteriosa y amenazante viene representada por Riley, que de algún modo invade el espacio vital (la habitación) de la pareja protagonista. Por último, el Teatro Épico, al poner al descubierto sus propios mecanismos técnicos, destruye la división del *off-stage / on-stage*, lo que en muchas ocasiones recalca la angustia de los personajes. Pensemos en la escena final de *Madre Coraje* (1941), en la que la protagonista homónima arrastra su carro en círculos, incapaz de encontrar una salida física o moral a su situación.

Shepard, por el contrario, se caracteriza por evocar de manera continua el mundo exterior. Como bien explica Bonnie Marranca, la mayor parte del drama norteamericano resulta "claustrofóbico" (1981: 18), algo lógico si tenemos en cuenta que los dramaturgos norteamericanos canonizados, como el O´Neill de la postguerra, Miller y Williams, se han decantado por indagar en problemas psicológicos y familiares, cuestiones que suelen acontecer en un marco doméstico.[34] Una excepción notoria dentro de los grandes nombres es el de Thornton Wilder y su inolvidable *Our Town* (1938), obra en la que a partir de varias técnicas antiilusionistas, como un escenario casi vacío, unos personajes poco desarrollados (herencia de su amiga Gertrude Stein) y un Stage Manager que se dirige directamente al público, se recrea la vida de una pequeña comunidad rural de principios del siglo XX. El resultado se asemeja a un cuadro de tipo popular o a los *pageant* históricos representados en muchos pueblos norteamericanos de la época.[35]

En el caso de Shepard, sin embargo, esta presencia del mundo exterior es más recurrente y más directa que en el caso de Wilder, como se refleja, por un lado, en la puesta en escena, la iluminación y los efectos sonoros, y, por otro, en las intervenciones de los personajes en diálogos y monólogos, que constituyen una suerte de bastidores parlantes. Como señalamos al hablar del carácter mágico del lenguaje, este último recurso es especialmente notorio en las primeras obras, donde el escenario vacío se llena de palabras, formando un paisaje que en ocasiones contrasta con otras imágenes más cotidianas.[36] Por ejemplo, Stu, en *Chicago*, narra una historia de fantasía que nada tiene que ver con su emplazamiento físico en una

[34] Es cierto que en obras como *Desire Under the Elms* (1924), de O'Neill, o *Suddenly Last Summer* (1958), de Williams, la naturaleza cobra gran importancia. Sin embargo, aun en estos casos, su función es caracterológica, un elemento más que refuerza el conflicto psicológico de los personajes.
[35] Vázquez (2004).
[36] Keir Elam proporciona una distinción útil entre el lenguaje deíctico, que se refiere al aquí y ahora de la representación, y el lenguaje anafórico, que nos remite a otro tiempo y espacio. Con este contraste juega Shepard una y otra vez (1980: 138 y ss.).

bañera. De igual modo, el Oeste que imagina la pareja protagonista de *Cowboys #2* convive con los ruidos típicos de una gran ciudad.

También en las obras de aire realista encontramos alusiones a otros lugares externos que generan una realidad confusa: en *Curse of the Starving Class*, por ejemplo, la puerta rota sugiere que el escenario ya no se distingue de los alrededores rurales, lo que se corrobora poco después, cuando un personaje decide construir una empalizada en la que coloca un cordero vivo; el porche que ocupa el foro en *Buried Child* permite vislumbrar una serie de olmos y, sobre todo, varios cambios meteorológicos, que son amplificados por diversos efectos sonoros; en *True West*, el aullido de los coyotes y el canto de los grillos recuerdan la presencia cercana de la naturaleza, etc.

En la mayoría de los casos se evocan las pequeñas poblaciones, los desiertos y las áreas suburbanas del Suroeste americano. Shepard ha descrito en varias ocasiones su relación emocional con este territorio, empleando unos términos pseudo religiosos que trascienden la mera curiosidad lingüística a la que antes aludíamos:

> I just feel the West is much more ancient than the East…Wyoming, Texas, Montana and places like that…you really feel this ancient thing about the land…that it's primordial… it's this thing about space. No wonder these mysterious cults in Indian religion sprang up. It has to do with the relationship between the land and the people…It's much more physical and emotional to me. (Bigsby 2002: 23)

Declaraciones como ésta parecen dar la razón a Marranca cuando describe el universo shepardiano como "unfathomable, generous, still, triumphant, even religious" (1981: 18). Sin embargo, si observamos la realidad concreta que se nos presenta en el escenario, difícilmente acudiremos a esos adjetivos, ya que la naturaleza, al igual que esa multitud de objetos manufacturados que mencionábamos con anterioridad, tampoco ofrece ninguna redención. Esto ocurre con las alcachofas y el cordero que Weston introduce en *Curse of the Starving Class* y con las zanahorias y el maíz que aparecen en *Buried Child*, elementos que en una dramaturgia metateatral carecen, salvo en casos muy puntuales, de valor simbólico.

En este sentido, conviene recordar las palabras de Shepard acerca de que "one of the biggest tragedies was moving from an agricultural to an urban-industrial society at the turn of the century" (Bottoms 1998: 156), desplazamiento que él mismo experimentaría, a menor escala, al mudarse de California a Nueva York y

dejar atrás sus sueños de veterinario. Como en tantos otros aspectos relativos al pasado de su país, Shepard se lamenta siendo plenamente consciente de la imposibilidad de volver atrás en el tiempo. Esta sensación de futilidad se agudiza por el hecho de que la mayoría de los enclaves en los que se mueven los personajes se antojan como el recipiente de sus obsesiones, lo que explica que muchos de los escenarios resulten casi intercambiables. En realidad, ese "verdadero oeste" no es más que un molde vacío en el que situar una historia, como dejan patente los protagonistas de *True West* y, por ende, muchos personajes masculinos (el Old Man y Eddie en *Fool For Love*, Baylor en *A Lie of the Mind*, Lee y su padre en *True West* o Vinnie en *Simpatico*) que pretenden huir de una vida doméstica insatisfactoria, pero que terminan por convertirse en unos seres huraños y perdidos en sus propias fantasías.

Desde un punto de vista semiótico, la cohabitación de diversos espacios (imaginarios-reales, naturales-teatrales), con la que Shepard parece querer trascender el orden establecido de las cosas, acaba produciendo un grado importante de confusión y desubicación, sobre todo en aquellas obras afines al realismo, donde las yuxtaposiciones resultan aún más marcadas. En definitiva, la dialéctica civilización-libertad que Shepard plantea queda pronto eliminada a favor de un espacio único, un limbo entre lo cotidiano y lo extraordinario que indagaremos al analizar las obras.

Capítulo 2

La exploración de la cultura popular norteamericana: de *La Turista* (1967) a *Suicide in B Flat* (1976)

En sus primeros años como escritor Shepard no manifiesta demasiado interés en retratar la sociedad norteamericana, decantándose en su lugar por la pintura de unas situaciones y personajes que parecen la trascripción de algunos de sus estados de ánimo. De hecho, en las contadas ocasiones en que alude a temas de actualidad, como la explosión de tintes nucleares de *Icarus' Mother*, Shepard prefiere construir un mundo alternativo sobre el escenario antes que ofrecer interpretaciones de corte político o sociocultural. Una excepción en este esquema es *Cowboys #2*, que, como ya se ha dicho, versa en torno a la emulación, en medio de una gran ciudad, de situaciones típicas del Oeste por parte de dos jóvenes. Al final, sin embargo, dos ejecutivos se cuelan en el escenario y leen en voz alta un libro que resulta ser el guión de la obra, lo que sugiere que la imaginación de los protagonistas no es sino un artefacto cultural, predeterminado por la sociedad. La pieza resulta también significativa por tratarse de una revisión de su primer título para el teatro, *Cowboys*, en el que no existía ese sorprendente final, lo que demuestra su acercamiento hacia una postura más reflexiva sobre su entorno y el proceso de creación artística.

En cualquier caso, habría que esperar hasta *La Turista* (1967) para que Shepard empezara a incluir de un modo sistemático figuras provenientes de la cultura popular del país y, por tanto, más cercanas al espectador. Con este cambio de orientación Shepard se unía tardíamente a la tendencia de Off-Off-Broadway, que en obras como *The Great American Desert* (1961), de Joel Oppenheimer, *Istanboul*, de Rochelle Owens (1965) y *America Hurrah* (1965), de Jean-Claude Van Itallie, trataba "la condición del americano moderno, inmerso en un mundo

saturado por las formulas de entretenimiento popular, especialmente por las películas, con sus clichés y sus historias de fantasía" (Stambolian 1981: 79).

Un factor que desencadenó el interés de Shepard por estos discursos fue su creciente popularidad. En este ascenso *La Turista* desempeñó un papel importante, al tratarse de su primera obra estrenada fuera de Off-Off-Broadway (concretamente, en el American Place Theater de Off-Broadway) y, sobre todo, al recibir el incondicional apoyo de Elizabeth Hardwick, que, burlando la prohibición de entrada a los críticos que *Shepard* había puesto como condición para la representación, firmaría una reseña laudatoria en el *New York Review of Books*. Esto ocurrió en 1967, un año que vio también la publicación de cinco de sus obras en un acto, agrupadas en un volumen que captó la atención de muchos lectores ajenos a Off-Off-Broadway. Shepard empezaría a cosechar Obies (los premios más prestigiosos del teatro alternativo de Nueva York) y a recibir varias becas, como la de la Rockefeller Foundation for the Arts. Además, poco después Shepard viaja hasta Italia para colaborar con el cineasta Michelangelo Antonioni en el guión de *Zabriskie Point* (1970), aunque finalmente abandona el proyecto por sus divergencias con el planteamiento social de la película. Durante su estancia en Europa Shepard intima con Keith Richards y el resto de componentes de los Rolling Stones, planeando con ellos una proyecto cinematográfico, "a distorted Western for the Soul and Psyche" (*Maxagasm*), que tampoco se hace realidad (Shewey 1997: 65).

Un indicador certero de este salto a la fama sería la producción de *Operation Sidewinder* en el prestigioso Lincoln Center. Por primera vez Shepard abandonaba la intimidad de los pequeños teatros, exponiéndose a la mirada de críticos de enorme influencia, como Walter Kerr, del *New York Times*, que despreciaría la obra, algo poco sorprendente en los círculos académicos del momento: "Sólo tengo que poner un pero a *Operation Sidewinder*, una obra deliberadamente irracional, surrealista, disparatadamente pictórica, cuidadosamente mítica, convencionalmente rebelde, totalmente sobreproducida e interrumpida por una banda de rock [...]: no me interesa" (Shewey 1997: 64).

A pesar de estos datos biográficos y literarios, la mirada de Shepard a la cultura popular ha estado siempre teñida de ambigüedad e ironía, como ya señalamos al referirnos al tratamiento de los personajes de este periodo, que no pasaban de ser meras imágenes manufacturadas, como el Mesías mitad roquero, mitad cowboy que resulta ser un hombre-langosta en *Cowboy Mouth*. En un micro-relato titulado

"Hollywood," incluido en *Hawk Moon*, Shepard insiste en este hecho, burlándose de la relación entre un actor y el personaje al que da vida:

> The cowboy dressed in fringe with buckskin gloves, silk bandana, pale clown white make-up, lipstick, eyes thickly made up and a ten-gallon hat, holds the reins of his horse decked out in silver studs. The cowboy squints under hot spotlights. The gaffers all giggle. The cowboy sweats but there's nowhere for the sweat to go. He sinks to his knees and screams: "Forgive me, Utah! Forgive me!" (1987: 147)

En *Rolling Thunder Logbook*, Shepard reflexiona sobre el origen de esta separación entre la fantasía que fomenta la ficción (sobre todo el cine) y la realidad histórica de los cowboys y otros héroes, apuntando como factor determinante la distancia geográfica e intelectual que, hasta bien entrado el siglo XX, existía entre la Costa Este americana —hogar tradicional de la cultura— y el misterioso Oeste. (2004: 76). A pesar de los avances tecnológicos, estos *tall tales* han pervivido en la sociedad estadounidense contemporánea, debido a la necesidad de creer en algunas hazañas que, gracias a su carácter fantástico, llenan el vacío emocional de la existencia cotidiana:

> Even now, when communications are almost down to teleportation of brain signals, there's still an emotional space in us that needs filling. And it's still the same as it was then. It doesn't matter if the information on our heroes is completely made up, we still want to believe it. Even with the advent of "demystification," we get stoned out on the gyrations for a few individuals. Somebody "out there" is actually doing what cries out in us to be done. (2004: 76)

Ello explica que nuestro dramaturgo muestre una gran nostalgia por los mitos de su país, entre los que destaca uno que es inevitable para entender su vida y su obra: el *individualismo*. Con anterioridad comentábamos cómo Shepard, a diferencia de otros dramaturgos, no participó en proyectos de creación en grupo durante su etapa en Off-Off-Broadway, y la mayor influencia sobre su dramaturgia vino de una compañía, el Theatre Genesis, que fomentaba una estética deudora de la ideología americana más conservadora. Por ello no sorprende su falta de conexión con los movimientos sociales de la época, especialmente con los *hippies*, que para Shepard sólo provocaron animadversión y un incremento de la violencia en las calles de Nueva York (Bottoms 1998: 65).[37] Igualmente, las revueltas estudiantiles y el *Civil Rights Movement* no se libran de cierta ironía en *Forensic and the Navigators*, *Shaved Splits*, *Operation Sidewinder* y *The Unseen Hand*,

[37]De 1960 a 1968 los indices de violencia en los Estados Unidos se incrementarían en un 57%, si bien es lógico pensar que existieron otros muchos detonantes de este hecho.

obras que transmiten de un modo más o menos directo la sensación de que tanto oprimidos como opresores son víctimas de un sistema que se ha vuelto ingobernable e incomprensible, a la manera de las conspiraciones sin fin de las novelas de Thomas Pynchon. Esto es un reflejo de la sociedad del momento, acuciada no sólo por convulsiones internas, sino también por el conocimiento de las atrocidades que se estaban cometiendo en Vietnam.

Todo ello contribuyó a que muchos artistas contemplaran las drogas como una salida, lo que tuvo consecuencias nefastas. En palabras de Shepard:

> In order to be a true, honest, heroic artist you had to do yourself in or go bananas, so that your insanity became a badge of honor. Why was it necessary to be insane or self-destructive in order to be creative? I knew guys who walked off roofs. I didn't want to go that route. I was determined not to go under. (Kroll 1985: 71)

La necesidad de encontrar una respuesta en medio de este caos generalizado influyó sin duda en que éste centrara su mirada en un pasado mítico. Esta tendencia sería más acusada tras su marcha a Inglaterra en 1971, donde se beneficiaría de la mirada lúcida que ofrece la distancia, algo frecuente en toda biografía del exiliado: "It wasn't until I came to England that I found out what it means to be an American. Nothing really makes sense when you're there, but the more distant you are from it, the more the implications of what you grew up with start to emerge" (Shewey 1997: 79). El hecho de que se encontrara con un idioma similar, pero no idéntico al suyo, le hizo asimismo prestar más atención al ritmo y al vocabulario de su lengua materna.

Para Bottoms, esta tendencia romántica convierte a Shepard en un escritor "postmoderno a su pesar" (1998: 11), consciente tanto de la imposibilidad de recuperar valores perdidos como de que "esos mitos, a pesar de estar puestos en el disparadero en mayor o menor grado —son todo lo que tenemos" (1998: 12). Como veremos a continuación, ésta es una característica de muchos escritores postmodernistas; sin embargo, en el caso de Shepard, la querencia hacia el pasado está teñida de una nostalgia muy acentuada, de ahí que una parte de la crítica lo haya relacionado con la tradición romántica americana.[38]

Para intentar aclarar este asunto, es fundamental tener en cuenta que Shepard no está interesado en la historia de su país, sino en explorar el *modo* en que la

[38] La mayoría de las críticas de los años 70 y principios de los 80 tienden a subrayar esta vertiente del autor. Ver, por ejemplo, Early (1981).

sociedad reflexiona sobre ella, de ahí el título de este capítulo. Ya hemos mencionado la vocación epistemológica de buena parte del teatro del siglo pasado; a continuación ahondaremos en esta idea, partiendo de los debates del postmodernismo filosófico.

LA IMAGINACIÓN POSTMODERNISTA
Una visión radical

Como señalamos en la introducción, en la época en que Shepard asentaba su carrera como escritor, ya habían comenzado a surgir en los Estados Unidos los primeros escritos de orientación postmodernista. De entre la abundantísima y compleja bibliografía existente sobre esta corriente de pensamiento he destacado un tema fundamental para comprender el teatro de Shepard: la revisión por parte del postmodernismo del concepto de *imaginación*, un asunto que es tratado de manera pormenorizada por Richard Kearney en su libro *The Wake of Imagination* (1988), donde, mediante el análisis de múltiples textos artísticos y filosóficos, localiza tres paradigmas fundamentales que se han ido sucediendo en la historia.

El más antiguo de ellos, predominante hasta principios del siglo XVIII, considera la imaginación como un reflejo de una realidad externa, situada generalmente en el ámbito de lo metafísico, a la manera de las sombras de la cueva de Platón; de ahí, por ejemplo, que en la antigüedad el arte religioso no llevará rúbrica, ya que el artista debía ser un mero mediador entre el mensaje de Dios y el Hombre. A partir de Hume y Kant se subraya, en cambio, la función productiva de la imaginación, que pasa a ser interpretada como un elemento apriorístico, imprescindible en nuestros procesos perceptivos; en otras palabras, se exalta el valor creativo del individuo, que deja de estar subordinado a la imitación de un orden superior, lo que influirá en una buena serie de movimientos filosófico-artísticos, desde el romanticismo hasta el existencialismo. Por último, Kearney reserva el término *imaginación paródica* para referirse a los discursos del postmodernismo, desde Jacques Lacan a Jean Baudrillard: a diferencia de planteamientos anteriores, la imaginación no se relaciona ahora con ninguna realidad externa o interna; sus orígenes, sus referentes no son reales, sino que participan de un sistema en el que las imágenes se limitan a reflejarse entre sí, componiendo un laberinto infinito de espejos. En otras palabras: “El lenguaje,

como un juego abierto de significantes, ya no se concibe como un modo de referirse a algún significado 'real' *externo* al lenguaje (es decir, un 'significado trascendental' llámese *verdad* o *subjetividad*). Privado del concepto de *origen*, la idea de *imaginación* también se desmorona, ya que la imaginación siempre ha presupuesto un origen: que nuestras imágenes derivan de una presencia original […] tanto si el modelo originario se situaba fuera del hombre (como en el Dios bíblico de la Creación y en las ideas platónicas) o dentro (como en el modelo de la conciencia productiva promovido por el idealismo moderno y el existencialismo)" (Kearney 1988: 253).

Kearney reseña varios filósofos que se han movido en esta dirección. Por ejemplo, Roland Barthes, en *Mitologías* (1957), parte del estudio sobre los mitos de Levi-Strauss para desbancar la idea de la imaginación rectora. En este marco, el hombre ya no alumbra los mitos, sino que es un producto de éstos (Kearney 1988: 272), lo que sugiere que la obra artística no es tanto el fruto de la creatividad y del interior del individuo, sino el resultado de una serie de condicionantes culturales, de un proceso intertextual que contiene infinidad de citas y alusiones que sólo se pueden explicar acudiendo a otras semejantes, como un gran diccionario que ya estuviera escrito (Kearney 1991: 276).

Lejos de lamentarse, sin embargo, Barthes celebra este "descubrimiento," ya que la crítica del concepto de *autor* que encierra se extiende también a otros principios, como el de *Dios*, *razón* o *ley*, lo que permite al escritor liberarse de la tiranía de las instituciones y de las ideologías, y explorar, en una suerte de divertimento, otras realidades hasta ahora ignoradas: "Ya que es imposible salir de ese laberinto artificial de espejos, la única alternativa es convertirse en terroristas del placer y buscar 'lugares atópicos, no clasificados' dentro del juego anónimo del lenguaje, lugares residuales donde aún podamos hablar 'de acuerdo a nuestras perversiones' antes que de acuerdo a la ley […]. Barthes propone de este modo una 'deconstrucción' de todo artificio lingüístico que nos permita gozar de las impurezas del lenguaje, de las piezas desmoronadas del imaginario, encontrando en esos restos abandonados el placer de ciertos temblores traumáticos, exquisitos momentos de *jouissance* que desafían la tiranía del mito" (Kearney 1988: 280).

En un mismo plano se sitúa Jacques Derrida, el padre del deconstruccionismo, una filosofía (al menos en sus orígenes) basada en la puesta al descubierto de los aspectos ideológicos que subyacen tras los procesos culturales. De manera habilidosa, Derrida saca a la luz la paradoja que reside en el embrión de la filosofía

platónica, en la que el concepto de *verdad* sólo puede ser entendido mediante una sombra, una copia cuyo original es irrepresentable. Por ello, el filosofo francés considera injustificable la jerarquía que establece la metafísica tradicional, en la que "lo que es imitado es más real, más esencial y más verdadero que quien imita" (Kearney 1991: 284). Al igual que Barthes, Derrida considera que esta crítica puede ayudar a desmitificar ideas que solemos aceptar como naturales, lo que Jean-Francois Lyotard (1984) denomina *grand recits*, que no son sino esas ideologías "fuertes," como el humanismo, el marxismo o la religión, tan influyentes en el devenir histórico de las sociedades occidentales.

Kearney, sin embargo, se muestra escéptico ante tales posibilidades de liberación, subrayando los riesgos que entraña este tipo de razonamientos de llevarse a sus últimas consecuencias: no sólo el concepto de *imaginación* se ve amenazado, sino que con él se pone también en duda la autonomía del individuo (¿quién imagina?) e incluso la noción de *realidad*, ya que todo se reduce a un juego lingüístico fuera del cual no existe nada.

A través de una perspectiva diferente un neo-marxista como Fredric Jameson llega a conclusiones similares, al apuntar certeramente que el arte contemporáneo no es más que un objeto de consumo. Este hecho no sólo ha provocado el colapso de la distinción entre cultura "seria" y "popular," algo que podría ser positivo, sino que ha anulado la capacidad del arte para funcionar como instrumento de crítica social. En consecuencia, el tono paródico de, por ejemplo, las series fotográficas de Andy Warhol, queda reducido a un *pastiche*, un recurso retórico que, como la parodia, es "la imitación de un estilo peculiar, único, idiosincrásico, una máscara lingüística, un discurso en una lengua muerta, pero es una práctica neutra de tal imitación, sin ninguno de los motivos profundos de la parodia, a la que se la ha amputado su impulso satírico y se la ha privado de la risa y de toda convicción de que, junto a esa lengua anormal que ha tomado prestada momentáneamente, pervive algún resto sano de normalidad lingüística" (Jameson 1999: 17). Esta definición entronca con los planteamientos de Jean Baudrillard, para el que los medios de comunicación y entretenimiento de masas han originado un estado de *hiperrealidad*, una *sociedad del simulacro* en la que el individuo es incapaz de distinguir lo real de lo artificial, como ocurre de manera notoria en los Estados Unidos, con sus parques temáticos, sus películas y hasta su cultura automovilística. Sin embargo, a pesar de que el filósofo francés se muestra también crítico con este aspecto, como se comprueba en su (no exento de controversia) análisis del rol de la

televisión durante la guerra del Golfo (Baudrillard 1991), lo cierto es que en otras ocasiones parece fascinado por esa mezcla abigarrada de ficción y realidad. Así se aprecia en *América* (1985), titulo en el que nos detendremos más adelante.

El postmodernismo como herramienta epistemológica

Ante tales anuncios sobre la muerte de la imaginación, caben presentar al menos dos objeciones: una, de tipo práctico; la otra, filosófica. La primera lleva la firma de Linda Hutcheon, que en *A Poetics of Postmodernism* (1988) parte de los productos de la arquitectura contemporánea para comprobar cómo en el ámbito de la literatura, sobre todo en lo que ella denomina como *metahistoric fiction* (que incluye novelas de Salman Rushdie, Edgar Doctorow y Gabriel García Márquez, entre otros), se localizan técnicas similares.

El principio que articula todo el discurso de Hutcheon es que, contrario a lo que cabría pensar, el postmodernismo busca reincorporar la Historia a sus páginas, distanciándose así del modernismo, que había exaltado el valor de lo nuevo, animado por los avances tecnológicos y científicos de principios del siglo XX. Sin embargo, esta recuperación del pasado se acompaña en todo momento de la conciencia de que nuestro conocimiento del ayer —y también del presente— está mediatizado por una serie de discursos que han impuesto un determinado orden y han atribuido una serie de significados al pasado, lo que no implica una negación de la existencia de un pasado real, independiente de nuestros procesos interpretativos (Hutcheon 1989: 66-67). En este sentido, la ficción postmodernista no ha hecho sino recordar el peso que la cultura ha tenido siempre en nuestro pensamiento, una idea que está en las antípodas de las tesis de Jameson y Baudrillard: la verdad y la realidad no han dejado de existir, pero ya no son cuestiones que los escritores asuman de manera irreflexiva. Dicho de otro modo, lo postmoderno no conduce al abismo de la *hiperrealidad*, sino a un cuestionamiento de lo que puede significar la realidad y de cómo podemos llegar a conocerla. No es que la representación ahora domine o haya eliminado la noción de referente, sino que más bien admite su existencia como representación —es decir, como el modo de interpretar (en realidad, de crear) su referente, pero sin ofrecer un acceso directo e inmediato a éste (Hutcheon 1989: 34).

Esta reflexión explica por qué la ficción postmodernista introduce hechos y personajes reales que conviven con otros inventados. Evidentemente, ésta ha sido siempre una característica de la novela histórica, pero en su manifestación postmoderna los elementos ficticios funcionan como un mecanismo que refleja de qué manera llegamos a conocer el pasado. Así, en una novela como *Ragtime* (1975) conviven personajes reales de las primeras décadas del XX (como el escritor Booker T. Washington o Henry Ford) con otros que parecen sacados de la representación popular de ese periodo (las comedias de Frank Capra o las películas de gangsters). Como bien advierte Hutcheon: "Es el carácter narrativo y textual de nuestro conocimiento del pasado lo que se subraya, no se trata de privilegiar lo ficticio o lo histórico, sino de ver qué es lo que comparten" (1988: 136).

El énfasis en este tipo de ficción es, por tanto, epistemológico; en ello Hutcheon reconoce la influencia de la literatura modernista, sobre todo de Bertolt Brecht (1988: 217-221), si bien existen diferencias entre la mezcla de los discursos populares y cultos, que emplean (y cuestionan) gran parte de los textos postmodernistas, y el elitismo de los referentes del modernismo. Esta tendencia ya se daba en el teatro producido en Off-Off-Broadway, donde, sin embargo, lo lúdico y lo espectacular solían prevalecer sobre cuestiones reflexivas. Un planteamiento mucho más cercano al descrito por Hutcheon es el del Wooster Group, que a partir de los años 70 revisaría textos de la dramaturgia clásica americana, como *Our Town* (1938) y *The Crucible* (1953), para poner al descubierto algunos de sus principios rectores y su ideología.[39]

En lo que concierne a las objeciones filosóficas, debemos citar a Austin Quigley, que en *Theoretical Inquiry* (2004) emplea un punto de vista lingüístico que, a la luz de lo que veremos en las obras, resulta pertinente para nuestro análisis. Quigley analiza el modo en el que el postmodernismo (más concretamente el deconstruccionismo) ha afrontado el estudio de la literatura y, por extensión, de todos nuestros discursos, llegando a la conclusión de que éste, a pesar de haber servido para desbancar muchas ideologías dominantes, ha terminado constituyendo un acercamiento a la realidad demasiado predecible y reduccionista. Esto explica que cuestiones como *desorden* o *entropía* hayan pasado a formar parte de nuestro vocabulario crítico, en muchas ocasiones de manera irreflexiva y precipitada. Quigley relaciona esta deriva con un error de base: tanto el deconstruccionismo como otras escuelas de pensamiento más tradicionales parten del principio de que

[39] Savran (1988) ofrece el mejor estudio sobre esta compañía teatral.

el lenguaje tiene un referente natural: "'Las palabras del lenguaje nombran objetos —las oraciones son combinaciones de estos nombres. En este diseño del lenguaje encontramos las raíces de la siguiente idea: toda palabra tiene un significado. Este significado es correlativo a la palabra. Es el objeto que la palabra representa'. Esta idea está tan presente en las mentes de aquellos que la afirman de manera irreflexiva, como en la de esos otros que, al haberla negado recientemente, pensaron que habían separado el significante del significado" (2004: 25).

En este sentido —y como también advierte Hutcheon (1988: 25)— uno de los dislates más significativos del deconstruccionismo ha sido su interpretación parcial de las teorías del padre de la lingüística moderna, Ferdinand de Saussure, de quien se han limitado con frecuencia a destacar sus observaciones sobre la arbitrariedad del signo lingüístico, olvidándose de apuntar que también sus componentes (el significante y el significado) son contingentes y convencionales. Como ya señalamos en páginas anteriores, la teoría de un lenguaje *natural* pierde fuerza, imponiéndose en su lugar la necesidad de considerar los contextos y de las convenciones culturales que, por su propia naturaleza, admiten un número amplio —que no ilimitado— de interpretaciones. Sin embargo, este punto clave pasa desapercibido incluso para el padre del deconstruccionismo, Jacques Derrida, que es incapaz de renunciar a la existencia de un significado *trascendental*, precisamente porque constituye el anclaje de su labor filosófica: "Es con la ayuda del concepto de *signo* como se hace estremecer la metafísica de la presencia. Pero a partir del momento en que lo que se pretende mostrar así es [...] que no había significado trascendental o privilegiado, y que el campo o el juego de significación no tenía ya, a partir de ahí, límite alguno, habría que —pero es justo lo que no se puede hacer— rechazar incluso el concepto y la palabra signo" (Derrida 1989: 386). Este punto en común entre filosofías dispares (deconstruccionismo-idealismo) ayuda a elucidar la controversia existente acerca de cómo catalogar la producción teatral de Shepard, que, al igual que Derrida, no logra despegarse de una concepción metafísica (y, por tanto, simplista) de la imaginación y del lenguaje.

LA TURISTA (1967) Y *THE UNSEEN HAND* (1969)

Comenzamos nuestro análisis con dos obras que, aunque mantienen importantes diferencias entre sí, comparten un mismo tema central: la dificultad de adoptar una

actitud crítica respecto a la cultura y la historia norteamericanas. Ello conduce a posturas extremas y en ocasiones contradictorias.

¿Parodia o pastiche?

La Turista es la primera obra en la que Shepard incluye más de un acto (concretamente dos)[40]; sin embargo, más allá de su extensión, ésta destaca por su denuncia explícita de varios aspectos ideológicos de los Estados Unidos.

El título alude a la "venganza de Moctezuma," la disentería que suele afectar a los turistas americanos al visitar México y que Shepard, en un viaje con su compañera sentimental (la también actriz, Joyce Aaron), había padecido en sus propias carnes. Mientras se recobraba de su enfermedad, éste empezaría a escribir un guión que, en su estilo fragmentado, refleja el estado mental del autor en el momento de su composición.

Al principio el espectador observa la habitación de un hotel mejicano, caracterizado de manera no-naturalista mediante luces brillantes, pinturas de colores vivos y dos letreros (escritos en español) que cuelgan de la puerta del cuarto de baño y de la salida de la estancia. Dos maletas enormes señalan la condición de turistas de Kent y Salem, que medio desnudos y tumbados en sendas camas leen las revistas *Time* y *Life* mientras discuten, de un modo que recuerda a esos monólogos *técnicos* de las primeras obras en un acto, sobre varios asuntos médicos, como el color de la piel de los mejicanos, la posibilidad de haber contraído *la turista* y unas quemaduras solares que han sufrido. Como ocurría en *Red Cross* con la imagen del cuerpo convertido en bola de nieve, este pequeño problema acaba convirtiéndose en una obsesión cuando Kent afirma tener una quemadura de cuarto grado:

> The ground is on fire. The breeze feels like boiling-hotwater. The moon is just like the sun. You become a flame and dance in mid-air. The bottom is blue. The middle is yellow and changes to green. The top is red and changes to orange. The breeze dances with you. The flame reaches up and then shrinks and bursts into sparks. The ground bursts into flame and circles the breeze. The sparks dart through the breeze and dash back and forth hitting up against the flames. (258) [41]

[40] Originalmente, la obra contaba con tres actos; sin embargo, a sugerencia del director Jacques Levy, Shepard revisaría el manuscrito original, acortando el número de páginas y realizando otros cambios.
[41] *La Turista*. En *Seven Plays* (1984a). Todas las referencias pertenecen a esta edición, por lo que incluimos sólo el número de página entre paréntesis.

El relato se interrumpe cuando un chico mejicano, Boy, hace su aparición, ofreciéndose a dar lustre a los zapatos de la pareja. Éstos, sin embargo, se sienten amenazados y le tratan de un modo racista, primero como si se tratara de un animal salvaje en un safari y posteriormente ofreciéndole dinero. Harto de la situación, Boy escupe a Kent, que, aterrorizado por la posibilidad de contraer una nueva enfermedad, corre despavorido hacia el baño. Poco después Boy cuenta en un inglés perfecto el argumento de una película de vaqueros en la que trabajó como extra. Esta alusión lingüística provoca, como no podía ser de otro modo, un cambio físico, que en este caso se concreta en la reaparición de Kent vestido de vaquero, en calzoncillos y claramente maquillado. A continuación, y de manera inopinada, éste expone las razones de su hipocondría:

> That's the trouble with the States you kow. Everything's so clean and pure and immaculate up there that a man doesn't even have a chance to build up his own immunity. They're breeding a bunch of lily livered weaklings up there simply by not having a little dirty water around to toughen people up. Before you know it them people ain't going to be able to travel nowhere outside their own country on account of their low resistance. An isolated land of purification. That's what I call it. (265)

De manera irónica, su pareja y el recién llegado jalean este parlamento al tiempo que tararean una típica canción de la Guerra Civil Norteamericana "When Johny Comes Marching Home." A continuación, al percatarse de que el chico está en la cama con Salem, Kent se desmaya. Boy decide entonces llamar a un médico y hacen su aparición un brujo nativo y su hijo, que llevan a cabo un ritual de sacrificio de dos pollos vivos que Boy se encarga de explicar al público, pero que no tiene ningún efecto en Kent. A continuación aquél se pone las ropas del americano y anuncia que se va a reencontrar con su padre, mientras Salem, que poco antes había intentado venderlo como esclavo al patio de butacas, intenta evitar que se vaya.

El segundo acto se desarrolla también en una habitación, pero en esta ocasión de un motel americano. Los tonos de la luz son mucho más velados y el mobiliario del primer acto (y parte del vestuario) es ahora de plástico. La acción transcurre días antes de la estancia en México, y los mismos actores que encarnaban al brujo y Boy dan vida ahora a un médico rural y a su hijo, caracterizados con atuendos de la Guerra Civil Americana. Kent, una vez más, sufre una enfermedad, en este caso un extraño letargo que el doctor define como "von Economo's disease" (280) y sobre el que nos da todo lujo de detalles a través de un nuevo monólogo pseudo-

científico. Tras recobrar el sentido, Kent acusa a éste de querer llevar a cabo un experimento monstruoso con él, ya que ha cortado las líneas de teléfono y no le permite salir de la habitación. Esta situación vuelve a aterrorizar al protagonista, que desde el fondo del patio de butacas teje una historia, inspirada en *Frankenstein*, en la que un médico en busca de la bestia que ha creado acaba sufriendo una transformación monstruosa: "His arms rip from the shoulders and chest, and juices gush out down his sides […] his hair tears and floats away, flapping in air like an owl at night looking for mice in the field far below…" (297). Paralelamente, Doc, con la ayuda de los otros personajes (que se mueven como sonámbulos y que vuelven a tararear "When Johny Comes Marching Home"), intenta atraparlo, luchando contra unos síntomas de disentería que le llevan a repetir los mismos movimientos de Kent en el primer acto. Éste, sin embargo, logra escaparse, volando sobre los espectadores y atravesando la pared trasera del escenario, en la que deja recortada su silueta.[42]

De este resumen se pueden extraer varias conclusiones, algunas de ellas evidentes, como la crítica del miedo que la sociedad norteamericana siente ante otras culturas más primitivas como la mejicana. El personaje de Boy resulta un agente fundamental en este sentido, gracias a su enorme capacidad lingüística —puede expresarse en español y en inglés, se contradice con naturalidad (afirma que su padre ha muerto y luego habla con él por teléfono)— y su capacidad de transformación (herencia del Open Theater). Pero su dominio no acaba ahí, ya que consigue también que los espectadores adopten diversos roles: primero, al realizar gestos (más o menos ofensivos) desde el proscenio, que le sirven para burlarse de la percepción americana de México; luego, al explicarles el rito del brujo como si fueran un grupo de turistas; y, finalmente, al participar en la farsa de Salem, donde el espectador se convierte de repente en un comprador de esclavos. Este manejo de la ironía recuerda a *Red Cross*, donde la doncella dejaba en ridículo al protagonista merced a una conciencia mayor de lo lúdico. En el polo opuesto, Kent se ve atrapado una y otra vez en sus paranoias, que desembocan en la monstruosa historia final.

Uno de los escasos momentos en los que Boy se expresa con seriedad ocurre poco antes de concluir el primer acto, cuando describe el hipotético y fugaz reencuentro con su padre:

[42] Este espectacular final lo sugirió el director Jacques Levy, concretando la idea de Shepard de que el personaje debía escapar de un modo u otro (Bottoms 1998: 57).

> We'll meet in the light. My home is far from here. We'll meet as the sun come up. We'll see each other from very far off and we'll look to each other like dwarfs. He'll see me, and I'll see him, and we'll get bigger and bigger as we approach. [...] Then we'll tell about where we've been, and I'll sing songs that he's never heard. [...] And we'll sit together and smoke by the side of the road, until a truck come by heading toward my home. And my father will kiss me good-bye and climb on the back and drive off, and I'll wait for another truck going the other way. (276)

Esta despedida sugiere el paso de la niñez a la madurez, un tema que ya había introducido en su explicación de la cultura nativa, donde mencionaba varios ritos de pasaje, como incisiones en el pene y la extracción de la uña del pulgar derecho.

Lo más llamativo de *La Turista*, sin embargo, es que estas alternativas de pensamiento acaban siendo anecdóticas, debido a que el segundo acto gira en torno a Kent, lo que contribuye a que Boy —que en obras anteriores hubiera sido el protagonista absoluto— no pase de tener un papel secundario. Además, ese futuro conciliador que nos pinta no sólo resulta fantasioso, sino que también se ve bruscamente interrumpido por la cronología invertida de la acción, un salto regresivo que se confirma en las imágenes de la historia final.

Igualmente fútiles resultan las críticas que vierten los personajes norteamericanos. Ya hemos visto, por ejemplo, la patética y artificial reflexión de Kent sobre su país, algo poco sorprendente, ya que su propio nombre —como el de su compañera— responde a una marca de cigarrillos. En cuanto a esa referencia a la economía como enfermedad que el médico introduce en el segundo acto, ésta tampoco pasa de ser humorística e irrelevante. Lo mismo puede afirmarse respecto a las alusiones a la Guerra Civil Americana, que simplemente funcionan como elementos decorativos o bandas sonoras.

En definitiva, nos encontramos frente a un *pastiche*, en el que la parodia carece de cualquier función crítica certera, o en ese *laberinto de espejos* donde las imágenes de la cultura popular se reflejan indefinidamente. Esto acontece de manera literal en la última escena, donde las interpelaciones de Doc y el relato de Kent se entremezclan de manera caótica, reforzándose así la confusión entre ambos planos.

Existen otros ejemplos menos evidentes que apuntan en la misma dirección, y que guardan relación con determinados momentos en los que las categorías de *fuera* y *dentro* se eliminan. Éste es el caso de la enfermedad de Kent, que, aunque se manifiesta en forma de quemaduras, disentería y somnolencia, tiene raíces mucho más profundas. Así, Boy afirma que tanto Kent como Salem are "both

dead" (271), lo que parece sugerir una muerte de tipo espiritual.[43] El ejemplo más impactante, sin embargo, se produce cuando Kent relata la decisión de su padre de poner a sus hijos el nombre de varias marcas de cigarrillos (283-284). En esta historia las referencias sobre lo externo y lo interno se concretan en tres espacios: una fábrica, "where they make something inside that you never see outside"; una casa cercana "with nothing around but prairie," donde una familia agoniza de hambre; y la maleta que uno de los empleados, definido como "the guy from the horror show," lleva consigo. Las tres localizaciones se funden en la visita que éste hace a la casa, en el instante en que revela el secreto del contenido de su maleta y, por ende, de la fábrica, que resulta ser una tabacalera. A cambio de unos pocos cigarrillos y la promesa de ayudar al padre a establecer un nuevo negocio, el misterioso visitante le pide que cambie los nombres de sus hijos. El enigma de la fábrica, en definitiva, no resulta ser sino una estrategia comercial, cuyo único objetivo es provocar la ansiedad de sus clientes, como se corrobora en el hecho de que mientras la familia se muere de hambre ("Ma and brothers and sisters all around chewing on the furniture"), el padre piense sólo en fumar ("and Pa dying for a smoke"). El paisaje desolador del hogar y de lo que lo rodea, así como la posibilidad de incesto entre Kent y Salem (según esta historia serían hermanos), tiñe el relato de todo tipo de connotaciones negativas.

Este estado de desesperación se refleja también en el paroxismo en el que se sumen algunos personajes, precisamente en lugares que están a medio camino entre el *inside* y el *outside*. Salem, por ejemplo, confiesa su satisfacción por poder permanecer sola en el porche de la casa tras haber discutido con su padre: "And I stayed there in a ball, all rolled up, with my knees next to my chin and my hands rubbing my ankles. And I felt very good that they'd left me there by myself" (262). De igual modo, el médico relata el efecto hipnótico que una violinista (también a la entrada de una casa) produjo sobre él y su hijo años atrás: "We was like shrub pine. Just lookin' on. Growin' slowly. Rooted in one place. Lettin' seasons change us. And Mrs. Tuttle was playin' for us like she was playing for the world of bushes and plants and insect life" (285).[44]

[43] Como veremos más adelante, Shepard retomaría este tema en *The Late Henry Moss*, donde la pobreza emocional del personaje homónimo acaba provocando su muerte real.

[44] Estos momentos se pueden relacionar con otros, que tienen como protagonista al mar, de las obras en un acto (Bottoms 1998: 43-52). Lo mismo ocurre con la confusión entre las categorías *dentro-fuera*, que en aquellas piezas se plasma en una dialéctica civilización-libertad (Bottoms 1998: 53).

Shepard, por tanto, no ofrece ninguna alternativa de pensamiento a los personajes ni, lo que es más importante, al espectador. En este sentido, la espectacular fuga de Kent, sobre la que no existe ni rastro de ironía, supone admitir las limitaciones del teatro para dar una respuesta a los dilemas planteados, lo que se agudizará en obras posteriores. Del mismo modo se puede interpretar la presencia de lo que en el primer capítulo definía como elementos *superreales*: objetos, animales o acciones ajenas al ámbito de la ficción y que, por tanto, escapan a una interpretación lógica. Éste es el caso del ritual del brujo y su hijo, tan real que éstos ignoran en todo momento al público: "*At all times they should behave as though they have nothing to do with the play and just happen to be there*. […] *They should now and then look at the audience and wonder why it's there, as they go through the motions*" (267-268). De hecho, ni siquiera se relacionan con el resto de personajes.

Bien es cierto que las abigarradas ropas de los nativos parecen dar un aire irónico a la escena, pero el hecho de que Shepard pretenda (a juzgar por las acotaciones) que unos pollos vivos sean realmente sacrificados contrasta con la atmósfera artificial del resto de la obra. En una pieza posterior, *Operation Sidewinder*, Shepard irá aún más lejos, al intentar reproducir fielmente un espectáculo indio sobre el escenario.[45]

Esta filosofía del arte escénico, sin embargo, produce que las obras resulten bastante pobres ideológicamente. Fiel a su rechazo de la autoridad del dramaturgo, Shepard ha manifestado en muchas ocasiones su negativa a llegar a conclusiones: "I think it's a cheap trick to resolve things. It's totally a complete lie to make resolutions.[…] You walk out of the theater feeling that everything's resolved and you know what the play's about. So what? It's almost as though why go through all that if you're just going to tie it all up at the end?" (Shewey 116-117). Se trata éste de un objetivo plausible, compartido por buena parte de los dramaturgos modernos; sin embargo, en mi opinión, la escena final de *La Turista* supone un modo torpe y simplón de afrontar este asunto. En realidad, acuñando un neologismo, podríamos afirmar que se trata de una *antirresolución*, que depende de aquella estructura a la que se opone. Además, existe el riesgo de que el elemento espectacular de la escena provoque que el espectador se olvide de todos los asuntos tratados. Así las

[45] Al hablar del lenguaje, ya mencionamos la admiración de Shepard por las culturas nativas norteamericanas, admiración que ha hecho extensa al país vecino: "Mexico is what America should have been. Mexico still has heart, it still has extraordinary passion, it still has a sense of family and culture, of deep, deep roots" (Roudané 2002: 77).

cosas, no sorprende tanto que en obras posteriores, como la que vamos a analizar a continuación, Shepard emplee un final convencional.[46]

La nostalgia por un pasado mítico

The Unseen Hand se estrena en 1969 en la sede de la compañía La Mama. Como es habitual en estos primeros años, la obra consta de un acto, si bien su extensión es mayor de lo habitual. Respecto al tono general, *The Unseen* es un ejemplo inequívoco de la nueva orientación del autor, como se constata con sólo echar un vistazo al pequeño cartel publicado en prensa para su presentación junto a *Forensic*, en el que aparecen una serie de viñetas similares a las de los tebeos de la época (Bottoms 1998: 80).

La obra arranca con un largo monólogo de Blue Morphan, un vaquero de 120 años que vive desde hace tiempo dentro de un Chevy abandonado (la imagen central de la escenografía shepardiana) al lado de la autopista que rodea la ciudad de Azusa, definida como el epítome del americanismo ("Everything from A to Z in the USA"). Otro aspecto típico en nuestro dramaturgo es la presencia de un montón de objetos inservibles esparcidos por el escenario. Toda la trama se desarrolla en este lugar, durante una noche, con el ruido y las luces de los coches próximos como trasfondo sensorial.

Las primeras palabras de Blue se dirigen a un conductor imaginario. La sintaxis y el vocabulario de las oraciones refuerzan el papel de viejo vaquero del personaje, que recuerda con nostalgia otros tiempos pasados en los que no existían "longhairs" (una referencia obvia a los *hippies*), resultaba más sencillo "to tell the riff-raff from the gentry" y los enemigos tenían rostro:

> They got nerve gas right now that can kill a man in thirty seconds. Yup. A drop a' that on the back of a man's hand and poof! Thirty seconds. That ain't all. They got rabbit fever, parrot fever and other stuff stored up. Used to be, a man would have hisself a misunderstanding and go out and settle it with a six-gun. Now it's all silent, secret. Everything moves like a fever. Don´t know when they'll cut ya' down and when they do ya' don't know who done it. (6) [47]

[46] En este sentido, difiero de Couch, que interpreta éstos y otros falsos finales como un modo de evitar conclusiones prematuras y de mantener vivo el debate en torno a cuestiones como *destino, hogar, familia o memoria* (2006: 199).

[47] *The Unseen Hand and Other Plays* (1996a). Todas las referencias pertenecen a esta edición, por lo que incluimos sólo el número de página entre paréntesis.

Poco después éste se lamenta de que lo único que se haya conservado de sus hazañas sea una reseña suelta en los libros de historia, donde tal vez aparezca, pero "under a different name" (7). Esto refuerza la impresión de que nos encontramos frente a un estereotipo, un personaje intercambiable, como sus dos hermanos (Cisco y Sycamore), mencionados en este monólogo por primera vez.

A continuación hace su entrada Willie, "the space freak" (7), un joven de vestimentas estrafalarias llegado del espacio exterior. Tras el susto inicial Blue escucha atónito las palabras del extraterrestre, que aclara que tanto él como varios miembros de su raza se encuentran bajo el dominio absoluto de una serie de sacerdotes. Éstos ejercen un poder telepático a través de un mecanismo, "the unseen hand," que se manifiesta en una huella que Willie lleva en el cráneo, provocándole ataques epilépticos. El motivo de su visita es intentar convencer a Blue y a sus hermanos de que le ayuden a luchar contra esas fuerzas que están tiranizando a su pueblo; por ello ha decidido resucitar a Cisco y Sycamore (fallecidos en 1886) y rejuvenecer a Blue.[48] Para completar este extravagante cuadro, un chaval (identificado genéricamente como Kid) entra en escena, vestido de *cheerleader*, con los pantalones por las rodillas y con un megáfono mediante el que interpela a una imaginaria banda de una *high school* rival que ha intentado jugarle una mala pasada. Éstas y otras referencias posteriores le sitúan en una época mucho más cercana a las experiencias vitales del espectador.

Con posterioridad Willie se dispone a exponer su plan, desplegando un mapa de su país, Nogoland, cuya geografía se asemeja a la de los Estados Unidos: el sur, por ejemplo, es un lugar deshabitado e inhóspito ("a vast primitive region of swamps and lagoons" (27)), donde se encuentra la frontera más accesible, mientras que la capital del Gobierno se localiza en el Noreste. Mientras reflexionan sobre el mejor modo de llevar a cabo sus planes, Kid, aún en paños menores pero con una seguridad que contradice su aspecto físico, realiza varias sugerencias tácticas a Willie y los Morphan. Su discurso, que recuerda a los monólogos *técnicos* de obras anteriores, forma un mosaico de jergas militares y revolucionarias, una alusión clara a algunos de los movimientos de la izquierda radical de la época, con su credo de libertad y revolución: "It's important to remember that what you're organizing

[48] En este sentido, la obra parece una reelaboración en clave postmoderna de *The Magnificient Seven* [Los siete magníficos] (1960), de John Sturges, un western en el que se produce un reencuentro similar.

is more than a gang of bandits. Guerrilla warfare is a war of the masses, a war of the people. It draws its great force from the mass of the people themselves" (30).

Tras haberse ganado la confianza de todos, Kid, en un giro inesperado de la acción, se hace con el revólver de Sycamore y amenaza con denunciarles ante las autoridades locales. Obviamente, el chico piensa que los planes del resto se referían a Azusa y no a ningún planeta extraño, como deja patente al enumerar las virtudes de su hogar en una intervención cargada de todo tipo de clichés sobre la sociedad americana de los cincuenta, con sus "drive-in movies and bowling alleys and the football games and the drag races…and the freeway and the pool hall and the Bank of America and the post office and the Presbyterian church and the laundromat and the liquor store and the miniature golf course" (27-28). Este catálogo provoca la hilaridad de todos, pero facilita la liberación de los prisioneros de Nogoland: tras escuchar a Kid, Willie repite sus palabras, pero esta vez al revés, lo que resulta ser "the ancient language of Nogo [logo?]" (35).[49] La consiguiente celebración de este descubrimiento va acompañada de la caída de unas pelotas de ping-pong;[50] Kid, que grita agónicamente mientras Willie emite su enigmático discurso, permanece congelado en una actitud de terror hasta el final de la obra.

Una vez logrado su objetivo, Willie abandona con premura el lugar para volver a su planeta. Blue y Cisco desaparecen poco después con el propósito de buscar algún trabajo modesto. Sycamore, sin embargo, decide quedarse en el Chevy y, tomando el relevo de su hermano, se sume en un mundo de fantasía. Los paralelismos entre ambos se hacen más obvios cuando Sycamore envejece con rapidez (una transformación más) mientras se dirige a un conductor ausente al que advierte de la necesidad de mantener la libertad a toda costa. Sus palabras, acompañadas por el sonido de una guitarra, recogen la ideología liberal del espíritu de la frontera que articulara Frederick Jackson Turner en el siglo XIX:

> Figure out your moves. Make sure they're yer own moves and not someone's else's. That's the great thing about this country, ya' know. The fact that you can make yer own moves in yer own time without some guy behind the scenes pullin' the switches on ya'. Maybe a far cry from bein' free, but it sure come closer than most anything I've seen. Me, I don't yearn fer much anymore but to live out my life with a little peace and quiet. I done my bit, God knows. God knows that much. There comes a time to let things by. Just let'em go by. Let the world alone. It'll take care of itself. Just let it be. (38)

[49] El juego de palabras entre "Nogoland" y "Logoland" lo sugiere Mottram, basándose en el poder divino de las palabras de los sacerdotes que controlan el planeta (1984: 70).
[50] Este recurso lo toma Shepard de *Balls* (1964), de Paul Foster.

Como se percibe en este resumen, Shepard compone un retablo completo de la cultura popular americana. En 1969, con el país aún sacudido por la Guerra de Vietnam y los asesinatos de Martin Luther King y Bobby Kennedy, *The Unseen Hand* invita a reflexionar sobre la ideología del autor: ¿muestra éste nostalgia hacia otros tiempos presumiblemente mejores o critica su herencia cultural?

Tanto Deborah Geis (1993) como Jeanette Malkin (1999) intentan responder a esta pregunta, empleando para ello una serie de teorías que coinciden parcialmente con las nuestras. Geis inicia su análisis haciéndose eco de lecturas tradicionales de *The Unseen*, que ponen demasiado énfasis en el lado romántico del autor (1993: 58); para contradecir este punto de vista, la autora llama la atención sobre dos aspectos: el primero es el carácter marcadamente teatral y lúdico de toda la obra, que previene, o al menos disminuye, la identificación emocional del espectador; el segundo es la intertextualidad de los monólogos, que con sus visiones diversas —y hasta contradictorias— del mundo contribuyen a la fragmentación psíquica del sujeto hablante (1993: 59).

Estos monólogos son de dos tipos: unos, de corte dadaísta; otros, llenos de frases tópicas. Un ejemplo notorio del primero lo encontramos en las palabras que Willie emplea para rejuvenecer a Blue, donde se suceden alocadamente términos de la jerga musical: “Hypo filament. Didactachrome! Resolve! Resolve! Resolve! Reverb! Fuzz tone! Don’t let the feedback in! Feed it back!” (60). El segundo se manifiesta en los parlamentos de los hermanos, que retoman algunos de los lugares comunes de la mitología del western, como el individualismo, la amistad o el deseo de aventura. Al final de la obra Shepard combina ambos, con el monólogo cien por cien americano de Kid y la posterior intervención de Willie, que resulta ininteligible para el espectador. Geis interpreta este discurso invertido, que desemboca en la liberación del extraterrestre y sus compatriotas, mediante las teorías de Hutcheon sobre el postmodernismo: “Willie se transforma no tanto porque destruya la iconografía de Kid, sino más bien al *adoptarla* (tal vez parodiarla), igual que el arte postmodernista busca reescribir los textos y mitos del pasado” (1993: 60-61). Esta técnica se sigue también en la pintura de los personajes del Oeste, ya que “la capacidad de Willie para fortalecerse a partir de la subversión e inversión de una serie de iconos extraídos de la mitología del sueño americano no es muy diferente al proceso que Shepard lleva a cabo mediante la apropiación y ‘redirección’ de las imágenes culturales (ej. el cowboy durante la obra)” (1993: 61).

Malkin, por su parte, realiza una lectura (relacionada con su investigación sobre el papel de la memoria en el teatro postmodernista) que reafirma la existencia de rasgos paródicos e incluso decadentes; para ésta, sin embargo, ello no significa que Shepard deje de considerar el pasado como un lugar en el que proyectar nuestra nostalgia, ya que, a diferencia del futuro, aquél resulta más vital, más auténtico (1999: 122). Para demostrar esta tendencia, Malkin alude a la figura de Willie, que curiosamente aparece en escena cuando Blue se lamenta de que él y sus hermanos han caído en el olvido. El futuro, en otras palabras, sí que recuerda (y añora) al pasado, lo que se confirma de manera inequívoca cuando el extraterrestre expresa su fe en el poder de los Morphan: "If you came into Nogoland blazing you six-guns they wouldn't have any idea how to deal with you. All their technology and magic would be a total loss. *You would be too real for their experience*" (8. Cursivas mías).

Malkin se plantea también la relación de la obra con el concepto de *simulacro* de Jean Baudrillard, llegando a la conclusión de que Shepard se aleja del filósofo francés gracias a la *metateatralidad*. Este aspecto se aprecia en los dos monólogos del principio y del final (que resaltan el carácter de artificio de la obra) y sobre todo en la presentación de los personajes mitológicos como actores, una estrategia reflexiva, típica de la dramaturgia de Shepard, con la que éste denuncia la reducción del pasado a un mero espectáculo de entretenimiento (1999: 124).

En mi opinión, sin embargo, es posible plantear algunas objeciones a la eficacia de este planteamiento irónico. Judith Butler (1990), por ejemplo, contradiciendo a los que defienden el valor subversivo del teatro más experimental, ha demostrado que todo intento de parodiar un determinado aspecto normativo de la sociedad suele acabar produciendo el efecto contrario, debido a su repetición en el escenario. Esto es aún más evidente en *The Unseen*, ya que ese carácter reflexivo al que se refiere Malkin ha sido asimilado por muchos de los medios de comunicación y entretenimiento de masas. Por ejemplo, cuando vemos una película de baja calidad, miramos un anuncio o leemos un cómic (precisamente el modelo que maneja Shepard aquí), somos conscientes del carácter artificial e irónico de estos discursos, lo que no impide que éstos sigan ejerciendo una gran influencia en nuestra toma de decisiones.

El siguiente pasaje, en el que Malkin interpreta el tono de los monólogos de los Morphan, es aún más controvertido: "Shepard critica el abigarrado universo de la obra (y de los Estados Unidos), pero no es una crítica que crea en su propia

eficacia. La voz de los cowboys, restos decrépitos del Oeste [...], suena irrelevante y fuera de onda, como un nuevo pase de una película de serie B. La debilidad de esa voz —como de la mayoría de los vaqueros desorientados de Shepard— [...] es una muestra del inevitable eclipse de la mitología fundacional de los Estados Unidos, así como un gesto irónico de Shepard hacia su propia nostalgia" (1999: 125). Malkin, sin embargo, pasa por alto que esta idea de crítica "inútil" o "imposible" remite de nuevo al concepto de *pastiche* de Jameson y, por extensión, a las tesis de Baudrillard, donde el pensamiento crítico carece de efectividad. Por otro lado, aunque es cierto que Shepard ironiza sobre su propia tendencia nostálgica, privilegia unos discursos sobre otros, como sucede con la colocación estratégica de los relatos de los Morphan que, al contrario de lo que piensa Malkin, refuerza su peso dentro del esquema argumental. Del mismo modo, mientras que el lenguaje de Kid es inestable, contradictorio y hasta irrisorio, los cowboys se expresan de una manera más consecuente con su personalidad, por lo que el grado de burla es menor. De hecho, en la intervención final de Sycamore su voz se vuelve "very ancient," mientras el sonido suave de una guitarra acompaña sus palabras, lo que hace que su mensaje resulte emotivo.

Shepard, por tanto, acaba resaltando los aspectos narrativos a través de monólogos nostálgicos que contrastan con la desorientación que padecen la mayoría de los personajes, como ocurría con la historia del chico mejicano de *La Turista*.[51] Esta situación se agudiza por el hecho de que el descubrimiento de la lengua de Nogoland no tiene ningún efecto en la Tierra. Poco antes de volver a su planeta, Willie anima al resto de personajes a atreverse a cambiar su vida ("this is your world. Do what you want with it") (36); sin embargo, éstos poco pueden hacer, ya que ni siquiera entienden qué es lo que ha ocurrido. En este sentido, *The Unseen Hand* invita a una comparación con una obra muy alejada temporalmente, pero con la que comparte un mismo tema. Me refiero a *El sueño* (1901), de August Strindberg, en la que también encontramos a un visitante de un país lejano, La Hija de Indra, que, como Willie, guarda conocimientos que son incomprensibles para los mortales. Esta tensión informa la última sección de la obra, donde un poeta retirado intenta dilucidar los grandes misterios del mundo con la ayuda de los

[51] En *The Mad Dog Blues* esta nostalgia se manifiesta en forma de una canción que todos los personajes entonan al unísono y que resume la necesidad de encontrar las propias raíces: "Home is in the stranger's bones/ Home is like a rolling stone/ Home is holding something you own/ Your own/ Home" (1996a: 341).

poderes visionarios de la extraña. Ésta, sin embargo, no puede comunicarle la naturaleza de su sabiduría, debido al abismo lingüístico que existe entre ambos.

La mayor diferencia respecto a *The Unseen Hand* es que Strindberg se ocupa de este problema durante toda la obra. Así, se suceden una serie de acercamientos a la realidad, como el naturalismo, el expresionismo, el simbolismo y el didactismo, que se revelan como instrumentos insuficientes de conocimiento. Según Austin Quigley, lo que los personajes de *El sueño* son incapaces de percibir es la naturaleza irremediablemente pluralista de su lenguaje y de su perspectiva sobre el mundo, en la que no caben visiones o revelaciones trascendentales. En el mejor de los casos, sin embargo, esta miopía puede contribuir a que el espectador modifique algunos de sus hábitos de pensamiento cotidianos (1985: 140).

En *The Unseen Hand*, Willie, de forma similar a la Hija de Indra, deja a los otros personajes y al espectador sin una pista clara acerca de su descubrimiento; sólo el lector puede descifrar sobre el papel el significado de su discurso e, incluso así, la única conclusión que puede alcanzar es la necesidad de revisar algunos de los mitos de la nación, lo que no encaja con la mirada nostálgica de la pieza en su conjunto. Sin embargo, hay dos factores que contrastan con *El sueño*. En primer lugar, a diferencia de la Hija de Indra, de la que desconocemos su procedencia, Willie viene de un lugar que en algunos aspectos (conspiraciones, paranoias) resulta similar a la sociedad americana de finales de los sesenta, por lo que su ensalzamiento del pasado pudo en su momento despertar el deseo del espectador, sobre todo americano, de recuperar un mito de indudable sabor nacional —el *individualismo*— como remedio de todos sus males (Shewey 1997: 67, Graham. 1995: 123 y Mottram 1984: 74). Más importante aún es que, cuando Willie descubre el antiguo lenguaje de Nogo, la escena se tiñe de ironía, primero por la celebración en la que llueven pelotas de ping-pong y, con posterioridad, por su brusca salida del escenario. Al no tratarse el tema con mayor seriedad, este descubrimiento no sólo resulta irrelevante para el resto de personajes, sino también para el público, al que no se le ofrece más que la vía de la nostalgia.

Como Malkin señala: "'La autenticidad' para Shepard viene definida como algo antiteatral, fuera del marco teatral" (1999: 143): por ello huye Willie, y por ello huía Kent en *La Turista*. Lo mismo ocurre en *Mad Dog Blues*, donde los personajes salen del teatro a través del pasillo del patio de butacas y en *Geography of a Horse Dreamer*, en la que dos vaqueros surgidos de la nada funcionan a modo de *deus ex machina* para liberar al protagonista de su secuestro en tierras inglesas. Dentro de

este escapismo podemos incluir también los rituales de *La Turista* y *Operation Sidewinder*, ya que no guardan demasiada relación con el resto de acontecimientos de las obras.

En lugar de este pobre planteamiento, Shepard podría haberse decantado por lanzar una mirada crítica sobre los procesos de representación; una demostración, en palabras de Hutcheon, de que todo nuestro conocimiento del pasado y del presente está siempre mediatizado por un lenguaje que es tan subjetivo como cultural. Esta lectura hubiera sido posible mediante la inclusión de algún personaje o referencia histórica, una característica de la novela postmodernista que, como vimos, permitía crear un contraste firme entre ficción y realidad. Sin embargo, como la propia Malkin reconoce, Shepard, a diferencia de Edgar Doctorow, John Barth o Thomas Berger, no está interesado en el pasado como historia (1999: 129) y, en las contadas ocasiones en que aparecen personajes reales, éstos se ajustan por completo a su imagen fílmica: en *Mad Dog Blues*, Marlene Dietrich viste "short shorts with teased hair, lots of make up, high heels, and a whip" y Mae West lleva puesto un "long sequined evening gown with a feather boa" (1996a: 290); igualmente, *Operation Sidewinder* retrata a los nativos americanos como herederos del buen salvaje roussoniano; y en una obra menor, *The Sad Lament of Pecos Bill*, el personaje homónimo es utilizado de manera convencional, como un modo de subrayar el contraste entre un pasado noble y una realidad contemporánea triste y artificial. Como éste advierte en varias ocasiones: "While you go shopping/ And watching TV/ You can ponder my vanishing shape" (Shepard 1983).

THE TOOTH OF CRIME (1972)
Un retrato abigarrado de la cultura popular norteamericana

The Tooth of Crime arranca con un prólogo, en el que el protagonista, Hoss, advierte al público de que la obra, al igual que la mayoría de los discursos de la cultura popular, es una ilusión más que va a incrementar su desorientación vital:

> You may think every picture you see is a true history of the way things/ used to be or the way things are/ While you're riding' in your radio or walkin' through the late late show/ ain't it a drag to know you just don't know/ You just don't know/ So here's another illusion to add to your confusion/ Of the way things are. (203)[52]

[52] *The Tooth of Crime*. En *Seven Plays* (1984a). Todas las referencias pertenecen a esta edición, por lo que incluimos sólo el número de página entre paréntesis.

Tanto las canciones como la música, que interpreta una banda de rock en directo, están compuestas por Shepard, y se oyen desde que las luces empiezan a iluminar un escenario que, como en tantas ocasiones, consta de una imagen central, en este caso, "an evil looking chair with silver studs and a very high back, something like an Egyptian Pharaoh's throne, but simple" (203).

Durante el primer acto conocemos varios detalles acerca la vida de Hoss, un roquero en la cúspide de su carrera que, al igual que el viejo Elvis Presley, vive aislado en un extraño mundo con la sola compañía de un grupo, cuyos nombres (Becky, Star-Man, Galactic Jack y Cheyenne) y vestimenta dejan patente que nos encontramos de nuevo frente a un planteamiento inspirado en las tiras cómicas. Todos ellos forman parte de "The Game," una competición basada principalmente en el mercado musical, pero también en el cine negro, en los westerns, en las carreras de coches y en los juegos de mesa de estrategia.

El primer acto gira en torno a los miedos y frustraciones de Hoss, propiciadas por el asalto que una banda rival, "Mojo Root Force," ha llevado a cabo en uno de sus dominios, Las Vegas. Ello ha provocado su indignación con los jueces que velan por las reglas del juego ("The Keepers"), hasta tal punto que desea salir del sistema y combatir por su cuenta, como un roquero moderno: "I'm too old fashioned. That's it. Gotta kick out the scruples. Go against the code. That's what they used to do.The big ones. Dylan, Jagger, Townsend. All them cats broke codes. Time can't change that" (207). Uno de sus asistentes le sugiere presentar una reclamación formal, pero Hoss se muestra reacio, por temor a una investigación de su vida, no exenta tampoco de ilegalidades. Poco después se apunta la posibilidad de que Mojo haya alquilado los servicios de un gitano, que operaría al margen de las reglas establecidas. Es ésta la primera referencia al antagonista, Crow, que pronto se revelará, sin embargo, como alguien que actúa en solitario.

Poco a poco vamos conociendo parte del pasado de Hoss, que antes de formar parte de "The Game" era "a complete beast of nature" (207). Este retrato de un joven valiente y poderoso se completa con un relato retrospectivo en el que el protagonista rememora una pelea de juventud contra un grupo de chavales ricos y arrogantes, una verdadera "class war":

> These were rich white kids from Arcadia who got T-birds and deuce coups for Xmas from Mommy and Daddy. All them cardigan sweaters and chicks with ponytails and pedal pushers and bubble hairdo's. Soon as I saw that I flipped out. I found my strength. I started kickin' shit, man. Hard and fast. (224)

En otro momento mantiene una conversación imaginaria con su padre, que le aconseja mantenerse siempre en movimiento, sin preocuparse por el futuro, un guiño a los valores de libertad y aventura de la cultura automovilística americana de los años cincuenta: "It's good to change. Good to feel your blood pump. (*himself*) But where to? Where I am going? (*old*) It don't matter. The road is what counts. Just look at the road. Don't worry about where it's goin'. (*himself*) I feel so trapped" (225). Esta filosofía se refuerza con las frecuentes referencias al mundo exterior, idealizado por Hoss como un lugar propicio para la imaginación del artista: "Genius is something outside the game. The game can't contain a true genius. It's too small" (207).

Su estado depresivo se confirma cuando asocia el enfrentamiento inminente que va a tener lugar a una forma de autodestrucción: "Waiting. Waiting for a kid who's probably just like me. Just like I was then. A young blood. And I gotta off him. I gotta roll him or he'll roll me. We're fighting ourselves. Just like turning the blade on ourselves. Suicide, man" (224). Ello le hace figurarse la posibilidad de que algunos de sus ídolos (y del propio Shepard), como Little Willard, James Dean o Jackson Pollock, acertaran al poner fin a su vida: "Blow your fuckin' brains out. The whole thing's a joke. Stick a gun in your fuckin' mouth and pull the trigger. That's what it's all about" (224). Esta referencia anticipa el desenlace de la obra.

El segundo acto se inicia con la aparición del antagonista, un roquero de última generación que se asemeja, según la acotación, al guitarrista de los Rolling Stones, Keith Richards (227). Su vestuario incluye una svástica, un parche en un ojo y una cadena de hierro, lo que indica su personalidad agresiva y amenazante: "*He exudes violent arrogance and cruises the stage with true contempt*" (227). Tras conocer a Hoss, analiza con una rapidez vertiginosa los movimientos y las posibles influencias del que va a ser su contrincante, mostrando, como un buen actor, una capacidad de imitación que trasciende la mera apariencia física: "*Crow tries to copy Hoss's walk. He goes back and forth across the stage practising different styles until he gets the exact one. It's important that he gets inside the feeling of Hoss's walk and not just the outer form*" (228).

Uno de sus primeras conversaciones apunta de nuevo a la desaparición de la distinción entre las categorías de *fuera* y *dentro*, una dicotomía que, como acabamos de ver, Hoss había defendido durante todo el primer acto, asociando la primera a la naturaleza asfixiante del juego y la segunda a la idea de libertad. Crow, sin embargo, le explica que la competición se ha extendido por toda la

sociedad y que, por tanto, no hay ningún espectador de sus hazañas. Los tintes metateatrales del siguiente diálogo son evidentes, y sugieren que el individuo, sobre todo americano, forma también parte de un mundo tan implacable como el que se describe en el escenario.

> HOSS: I wanna find out how the Gipsy Killers feature the Stars. Like me. How do I come off. Are we playin' to a packed house like the Keepers all say?
> CROW: (he cackles) Image shots are blown, man. No fuse to match the hole. Only power forces weigh the points in our match [...]
> HOSS: [...] It's just hard to take. If it's true. I don't believe we could be that cut off. How did it happen? We're playing in a vacuum? All these years. All the kills and no one's is watching?
> CROW: Watching takes a side seat. Outside. The Game hammered the outside.
> HOSS: And now you hammer us with fucking indifference! This is incredible. It's just like I thought. The Outside is the Inside now. (229-230)

Tras desdeñar la posibilidad de luchar con cuchillos, ambos deciden entablar un combate lingüístico, pero antes Hoss llama a un juez para que se encargue de dirimir el ganador. Su extraña indumentaria, propia de un árbitro de baloncesto o de béisbol, apunta al carácter paródico de la contienda, lo que se corrobora cuando los asistentes de Hoss aparecen vestidos de *cheerleaders* y realizan una serie de patochadas, mostrando incluso sus traseros al público.

El primer asalto supone una victoria clara de Crow, que con la ayuda de un lenguaje hipnótico y sin pausa recrea el pasado de su oponente en términos muy diferentes al heroísmo que se nos había dibujado en el primer acto:

> Catch ya' with yer pants down. Whip ya' with a belt. Whup ya' up one side and down to the other. Whup ya' all night long. Whup ya' to the train time. Leave ya' bleedin' and cryin'. Leave ya' cryin' for Ma. All through the night. All through the night long. Shame on the kid. Little dumb kid with a lisp in his mouth. Bleedin' up one side and down to the other. (235)

Crow parodia de esta manera algunos de los motivos preferidos del existencialismo americano de los cincuenta, como la rebeldía y la autonomía frente a los valores paternos (Wilcox 1987: 569). Debido a esta capacidad crítica, el árbitro no duda en darle ventaja, a pesar de las airadas protestas de Hoss:

> REF: Good clean attack.
> HOSS: Clean! You call that clean? He was pickin' at a past that ain't even there. Fantasy marks. Like a dog scratchin' on ice. I can play that way if I was a liar. The reason I brought you into this match was to keep everything above the table. How can you give points to a liar.
> REF: I don't. I give'em to the winner. (237)

En el segundo asalto Hoss contraataca, remontándose a los orígenes del blues y del jazz desde Nueva Orleans hasta su llegada a las grandes ciudades del Noreste de los Estados Unidos. Ello provoca uno de los pocos momentos de flaqueza de Crow, que intuye que esos géneros musicales constituyen las raíces de su pasado, un pasado que prefiere ignorar: "I got no guilt to conjure! Fence me with the present" (239). Sin embargo, el árbitro es incapaz de decidir quién es el ganador de este asalto: "I can't make heads or tails outa this" (240), tal vez por lo demagógico que resulta, en una sociedad donde la apariencia lo es todo, la apropiación de una música nacida del sufrimiento real de los esclavos negros.

Esta lectura se refuerza en el tercer *round*, en el que Crow acusa a su contrincante de plagio: "Collectin' the South. Collectin' the blues. Flat busted in Chicago and payin' yer dues" (240); "Tries trainin' his voice to sound like a frog. Sound like a Dylan, sound like a Jagger, sound like an earthquake all over the Fender" (241). Por todo ello, Crow es declarado vencedor de la contienda, provocando la ira de Hoss, que, tras emitir "*a blood-curdling animal scream*" (241), dispara sin piedad al arbitro.[53]

A cambio de todas sus posesiones y riquezas, Hoss implora a Crow que le adoctrine para poder también adoptar múltiples máscaras a un ritmo vertiginoso; sin embargo, la ausencia de una personalidad firme que este planteamiento implica resulta de difícil aceptación para el protagonista, que es incapaz de renunciar a su subjetividad, a la seguridad de que detrás de cada uno de sus actos existe un principio rector, pese a que en el primer acto había reconocido ante Becky tener dudas sobre ello: "Ya' know, you'd be O.K., Becky, if you had a self. So would I. Something to fall back on in a moment of doubt or terror or even surprise" (225).

Por si fuera poco, antes del fatal desenlace se suceden varias escenas que resultan humillantes para el protagonista. En la primera Becky escenifica un encuentro tórrido de juventud con Hoss, que, según la acotación, "*turns into a little boy*" (245). Esta transformación arruina su imagen de autosuficiencia, lo que se agrava cuando, al intentar imitar a Crow, sus compañeros cantan *a capella* una canción, "Slips Away," que echa por tierra cualquier parecido posible entre los dos protagonistas: "I saw my face in yours —I took you for myself/ I took you by mistake —for me/I learned your walk and talk —I learned your mouth/ I learned

[53] En este sentido, Hoss se asemeja al protagonista de una obra previa, *Back Bog Beast Bait*, en la que un viejo pistolero se convierte en un animal al ceder a sus impulsos más primitivos.

the secrets in your eye/ But now I find the feelin' slips away/ What's with me night and day is gone…" (247-248).

Finalmente, tras reconocer la superioridad indiscutible de su rival ("you're a master adapter. A visionary adapter") (249), Hoss decide suicidarse, no sin antes dejar claro que éste es un acto *original*: "Now stand back and watch some true style. The mark of a lifetime. A true gesture that won't never cheat on itself 'cause it's the last of its kind. It can't be taught or copied or stolen or sold. It's mine. An original. It's my life and my death in one clean shot" (249). La ironía de estas palabras es que Hoss está siguiendo un camino de sobra hollado, como el mismo había dejado claro con anterioridad y como confirman ahora el resto de personajes. Crow, por ejemplo, se burla de él: "Perfect, Leathers. Perfect. A genius mark. I gotta hand it to ya'. It took ya' long but you slid right home" (249); y ni siquiera los miembros de su banda parecen afectados por lo ocurrido, ofreciéndose incluso a trabajar para el nuevo rey de "The Game." Esta interpretación paródica se corrobora al analizar otras obras, como *Cowboy Mouth* (en la que el *alter ego* de Shepard, Slim, cuestiona la visión romántica sobre el suicidio de su compañera) (149) y en las propias palabras del autor, que ha descrito *Tooth* como un intento de analizar la tendencia autodestructiva de muchos artistas a finales de los sesenta:

> I was thinking of [...] what happens when people get so carried away with death, to really craving that. Because death has become really hip in New York. The more self destructive you can become, the hippier it is. The more against yourself, like junkies. It's like a code, a badge. It's very hard to put your finger on it, but it's very strange what is happening. It's like the thing that used to be in high school, like who's the baddest dude and testing it by holding matches in their hand or something. It's developed into something much more frightening now, into people really putting themselves out with the heaviest kind of things that they can do. (Shewey 1997: 85)

Sin embargo, Shepard muestra cierta ambigüedad en la acotación que describe el suicidio, tal vez buscando devolver cierta heroicidad a una decisión que, a fin de cuentas, tomaron algunos de sus personajes más admirados: *"HOSS turns his back to the audience. And puts the gun in his mouth. He raises one hand high in the air and pulls the trigger with the other. He falls in a heap. This gesture should not be in slow motion or use any jive theatrical gimmicks other that the actor's own courage on stage"* (249). Por encima de lo confuso de este mensaje lo más destacable es que Shepard vuelve a situar cualquier indicio de autenticidad fuera del marco teatral, como deja de manifiesto al referirse al "coraje del actor" y no del personaje.

Con todo lo dicho, es evidente que la estructura de la obra, con la inevitable caída del héroe y el enfrentamiento entre dos generaciones, tiene un innegable sabor clásico, a la manera de las tragedias griegas que Shepard había comenzado a leer en este periodo de su vida. Otro referente es *En la jungla de las ciudades* (1924), de Bertolt Brecht, en la que dos personajes se enfrentan dialécticamente en un entorno hostil sin que tampoco exista una explicación racional de las causas que les han llevado a ello; en su lugar, Brecht solicita que el público preste atención a las técnicas de los contrincantes y al inexorable final: "Se encuentran ustedes en el año 1912, en la ciudad de Chicago. Contemplan la inexplicable lucha a brazo partido de dos hombres y presencian el hundimiento de una familia, que vino de las sabanas a la jungla de la gran ciudad. No se rompan la cabeza para descubrir los motivos de esa lucha, y participen en esos encuentros humanos, juzguen imparcialmente la forma de luchar de los contrincantes y concentren su atención en el final" (Brecht 1987: 136).

Como se aprecia en esta cita, *En la jungla de las ciudades* incluye también un referente familiar para Shepard: el Oeste, personificado por Garga, un inmigrante de las grandes praderas americanas que defiende su derecho a opinar frente a las coacciones de Shlink. En este sentido, Shepard ha admitido que *The Tooth of Crime* "is built like *High Noon* [*Sólo ante el peligro*], like a machine Western. It's gotta work with all its insides hanging out" (Schechner 1981: 166).[54] Sin embargo, esta cita revela también que la obra carece del mensaje moral propio del género, del que se limita a copiar su andamiaje (Malkin 1999: 138), del mismo modo que los nombres de los personajes, como Hoss o Cheyenne, son atajos lingüísticos para evocar un paisaje mítico vacío de contenido. A una conclusión similar llega Bottoms, para quien la trama de la obra funciona como un molde prefabricado, en el que se vierte un abigarrado y anacrónico panorama cultural (1988: 103).

El lenguaje es el elemento fundamental que permite la creación de este universo. En este sentido, Shepard demuestra una gran habilidad para remedar toda una serie de jergas que provienen de un sinfín de contextos, como la música ("back flappin', side tracking', finger poppin', reelin' rockin' with the tips of the picks in the great killer race") (209), los coches ("about time he stopped them quarter-mile orgasms. They were rippin' her up. Gotta let the gas flor in a machine like that.

[54] Florence Falk, en una de las primeras lecturas feministas de la obra, compara la obra con otro western clásico, *The Man Who Shot Liberty Valance* [El hombre que mató a Liberty Valance] (1962), de John Ford (1981a).

She's Italian. Likes a full-tilt feel") (204), el deporte ("the Dudes weren't pros, man. You gotta see where you stand. I do believe you is tastin' fear. Runnin' scared. These Gypsies is just muckrackers. Second hand, one night stand. They ain't worth shit on shinola in your league…") (212), las pandillas urbanas ("Root Force has probably got Vegas locked up. It's gonna be hard penetration") (214), el *slang* de Londres (como "suss," que se repite en varias ocasiones y que se mezcla con expresiones de los barrios de Nueva York); la ciencia-ficción ("he can just claim his wave system blew") (206) y el Oeste ("I reckon you ain't never even seen a knife. A pup like you. Up in Utah we'd use yer kind fer skunk bait and throw away the skunk") (230).

Además de esta mezcla de contextos, se suceden multitud de ritmos musicales ("you are number one with a bullet and you ain't even shot the needle in the groove") (212); metáforas insólitas ("you wouldn't stand a snowball's chance in hell of making it outside the game") (219); alocadas asociaciones de palabras ("come on dice! That's it. Roll'em sweet. The sweet machine. Candy in the tank. Floor it. Now you got the wheel. Take it") (212). Por último, destacan los diferentes significados que puede adquirir un mismo vocablo como, por ejemplo, "charts," que alude tanto a la lista de ventas, como a la astrología o a una cuestión de dominio territorial. Todo ello contribuye a desestabilizar el valor informativo del lenguaje (Bottoms 1988: 106-111).

A pesar de los problemas que este hecho presenta, durante buena parte de la obra no resulta difícil captar el sentido general de los diálogos; sin embargo, la entrada de Crow supone otra vuelta de tuerca, ya que, incluso para el lector, resulta difícil descifrar sus primeras palabras. Por ello, no sorprende que Hoss le pida que se exprese de manera más clara:

> HOSS: Ya know I had a feeling you were comin' this way. A sense. I was onto a Gypsy pattern early yesterday. Even conjured going that way myself.
> CROW: Cold, leathers. Very icy. Back seat nights. Tuck and roll pillow time. You got fur on the skin in this trunk.
> HOSS: Yeah, yeah. I'm just getting' bored I guess. I want out.
> CROW: I pattern a conflict to that line. The animal says no. The blood won't go the route. Re-do me right or wrong?
> HOSS: Right, I guess. Can't you back the language up, man. I'm too old to follow the flash.
> CROW: Choose an argot Leathers. Singles or LPs. 45, 78, 33. (228-229)

La capacidad lingüística de Crow se relaciona con otro nombre, el del poeta francés Stéphane Mallarmé. A él se debe el título de la obra, extraído de un soneto,

"Angoisse" (1864), cuyo mensaje nihilista se relaciona con el ambiente general de la obra. La influencia de Mallarmé se comprueba también en la fascinación por los neologismos, el empleo de palabras en contextos extraños o la sonoridad de determinados vocablos, como "Maserati," "Mojo Root Force," "Scorpion," "Cheyenne," "Venus," "El Camino" y "Crow."[55]

Desde otra perspectiva, el papel central del lenguaje en *The Tooth* se constata también en las discrepancias de Shepard con los dos directores encargados de escenificar la obra en Inglaterra y Estados Unidos: Charles Marowitz y Richard Schechner respectivamente. En relación al segundo, ya mencionamos cómo Shepard se había opuesto a su montaje por eliminar la barrera física con el espectador, algo que lógicamente amortiguaba el impacto del lenguaje. Sin llegar tan lejos, Marowitz había reforzado también los aspectos más visuales, lo que llevaría a Shepard a plantearse acciones legales contra su otrora amigo y, lo que es más importante, a dirigir sus propias obras como un modo de preservar la integridad de sus textos (Wade 1997: 57-59).

¿Modernismo contra postmodernismo?

De entre toda la abundante bibliografía sobre *Tooth* destaca un estudio que ha ejercido una influencia capital en todas las lecturas posteriores. Me refiero al artículo de Leonard Wilcox, publicado en 1987 en la prestigiosa revista *Modern Drama*, en el que se interpreta toda la obra como una confrontación alegórica entre una ideología modernista y otra postmodernista (1987: 564). El representante de la primera es Hoss, que defiende la importancia de las raíces culturales y familiares. La naturaleza proteica de Crow recuerda, en cambio, a los discursos más radicales del postmodernismo, una filosofía que explica también que el combate entre ambos sea a nivel verbal, ya que el lenguaje en el universo de "The Game," como en los debates post-estructuralistas (que precisamente comenzaban a ganar fuerza en los Estados Unidos a principios de los años 70), constituye un elemento central: "La obra, de hecho, expresa la idea postmoderna de que el lenguaje y los discursos culturales dan forma al individuo, y al igual que los significantes flotan, éste también leva anclas; cuando se produce esta desestabilización del proceso de

[55] Shepard menciona este vocablo en su ensayo "Language, Visualization and the Inner Library" para ejemplificar el poder hipnótico del idioma de los indios americanos (1981: 216).

significación, el Ser, suspendido en el aire, se forma mediante palabras, arrojando filamentos verbales en una manifestación de su deseo y de su capacidad para delimitar su espacio discursivo" (Wilcox 1987: 565-566).

Esta situación representa para Shepard dos posibilidades opuestas, ambas relacionadas con el postmodernismo más radical. Por un lado, al liberarse del peso del pasado, el sujeto puede re-crear su imagen y celebrar su capacidad de transformación (algo similar a lo que Barthes definía como *jouissance*): "the image is my survival kit" (249), afirma Crow. Por otro, al negarse la existencia de principios que determinen o precedan la naturaleza del hombre, éste se asoma al abismo del desarraigo más absoluto, de la *nada*. Esto es precisamente lo que Crow hace ver a Hoss, que se muestra incapaz de defender sus principios vitales: "Hoss puede afirmar que su identidad se basa en un significado original, que existe una 'presencia' que precede a la imagen, pero, en realidad, él (como Crow) no es más que el conjunto de las imágenes y los sistemas de representación de la cultura popular: 'ya está escrito'. Hoss insiste en que pertenece a un periodo que, a diferencia del presente, era auténtico y real ('the last days of honor'), pero esta afirmación pierde credibilidad al estar impregnada de nostalgia y sentimentalismo: Hoss se identifica con un ideal que nunca ha existido ('You remember the El Monte Legion Stadium?...Ripple Wine?...The Coasters?' pregunta a Becky), y afirma que su decisión final viene a afirmar la autenticidad de su existencia, pero en realidad carece de algo que podamos identificar como 'ser', y su suicidio tan sólo define literalmente lo que ya era: una ausencia" (Wilcox 1987: 571).

Crow desenmascara algunas de las supuestas verdades que constituyen la existencia de Hoss, lo que podría resultar positivo; sin embargo, este proceso de deconstrucción es tan exhaustivo que se niega cualquier posibilidad de contacto fructífero con el pasado. Crow asimila siempre el concepto de *influencia* al de *plagio*, lo que recuerda a esa *sociedad del simulacro*, en la que el individuo carecía de toda autonomía creativa e interpretativa. Además, a diferencia de Hoss, que llega a plantearse lo absurdo de la competición y de su vida, el antagonista es un personaje frío e implacable, que no se cuestiona jamás su comportamiento y niega, con su distinción de las categorías de *dentro* y *fuera*, la posibilidad de imaginar un mundo diferente. Al final de la obra éste anuncia un cambio de estilo en "The Game," pero la competición ha de seguir adelante, ya que no existen alternativas.

Todos estos aspectos han sido ya apuntados por la crítica, enfrascada en dilucidar si Shepard se decanta por la filosofía modernista de Hoss o por el

postmodernismo que anuncia Crow. En este debate, sin embargo, los analistas han pasado por alto un hecho que de algún modo convierte toda la discusión en un asunto estéril: la dependencia de ambos discursos entre sí. Como apuntamos al referirnos a las tesis de Austin Quigley, tanto las nociones tradicionales como postmodernistas del individuo se basan en una concepción metafísica del lenguaje —que los primeros favorecen y los segundos se afanan en negar— pero de la que ambos parten. En el plano estructural, la similitud entre estos dos discursos se manifiesta en el formato de combate (no importa cuán paródico) de la obra, ya que, sin un rival, Crow no tendría razón de ser; temáticamente, éste se limita a reemplazar una visión monista del mundo con otra que resulta igual de predecible y limitada, ya que su función es puramente destructiva.

Desde un punto de vista puramente terminológico, además, existen dificultades para incluir a ambos personajes en una determinada casilla. Crow es ante todo un *performer*, pero su búsqueda de un modo de expresión novedoso e impactante entronca con el simbolismo. Igualmente, habría que señalar que éste, en todo caso, representa sólo un postmodernismo extremo, que se aleja de las inquietudes revisionistas de buena parte de los autores relacionados con esta etiqueta. Hoss, por su parte, encarna una serie de principios que Wilcox asocia con la estética modernista, pero que en realidad son más bien románticos, como ocurre con su nostalgia, que difícilmente encaja con la alabanza de las virtudes del presente y la fe en el futuro típicas del modernismo (piénsese en la arquitectura de la Bauhaus, en la *stream of consciousness* de la novela de Joyce y Faulkner, y en el teatro fenomenológico de Gertrude Stein). Por último, en el primer acto vemos cómo Hoss depende sobremanera de sus ayudantes, que le suministran drogas y apoyo moral: ello se sitúa en el polo opuesto de la autonomía artística e individual del modernismo.[56]

ACTION (1974)
"Don't act it out": la ruptura entre la imaginación y la acción

La última obra de Shepard en Inglaterra, estrenada poco después de su regreso a los Estados Unidos, sería *Action*, una de sus creaciones más enigmáticas, en la que se intuye la huella de Samuel Beckett y de Peter Handke. Sobre el primero, ya

[56] Conviene recordar que esta idea de modernismo difiere en varios aspectos del movimiento hispanoamericano del mismo nombre inaugurado por Rubén Darío.

señalamos con anterioridad que *Waiting for Godot* fue una de las primeras lecturas teatrales de Shepard, que en estos años londinenses renovaría su admiración por el irlandés, sobre todo tras leer *The Empty Space* (1969), en la que su amigo Peter Brook se refiere al paradójico optimismo de un dramaturgo que "forja un despiadado 'no' a partir su deseo del 'si', por lo que su desesperación es sólo la cara negativa de una misma moneda" (1972: 65-66). En lo que atañe a Handke, hay que mencionar el ascendente de su obra *The Ride across Lake Constance* (1971),[57] a cuyo estreno en Londres asistiría Shepard.[58]

Estas influencias se detectan en la austeridad de la puesta en escena, donde apenas se contemplan una mesa, cuatro sillas y, al fondo, un pequeño árbol de Navidad con lucecitas colocado sobre una mesilla. Otro aspecto visual que llama la atención es la división del escenario en dos áreas: una completamente oscura, en la que sólo se distingue el parpadeo del árbol, y otra hacia el proscenio, donde brilla una luz tenue (similar a la atmósfera gris de *Endgame*) que amenaza con fundirse: "*Downstage is lit in pale yellow and white light which pulses brighter and dimmer every ten minutes or so, as though the power were very weak*" (169).[59] En esta mitad se desarrolla la mayor parte de la acción, mientras que para salir del escenario los personajes han de atravesar la parte oscura. No existen puertas ni ventanas, y una cuerda para tender la ropa divide ambas áreas.

En cuanto a los personajes, existen dos masculinos, Jeep y Shooter, y otros tantos femeninos, Liza y Lupe. Los primeros van vestidos de manera similar, con un largo abrigo y con la cabeza rapada, mientras que las mujeres llevan puestas ropa de verano. Aparte de su edad, que oscila entre la veintena y la treintena, desconocemos casi todo acerca de su vida y ni siquiera es posible averiguar si mantienen algún tipo de vínculo emocional o familiar entre sí. Como en las obras en un acto, los personajes viven en un perpetuo presente que aborta cualquier intento de retrospección; lo mismo ocurre con el árbol de Navidad y con el pavo que comen poco después, que parecen señalar la existencia de un ritual del que los personajes, empero, no hablan nunca.

[57] Esta obra se conoce en castellano como *La cabalgata sobre el lago Constanza*, sin embargo, no he localizado ninguna traducción del texto, por lo que he empleado la versión inglesa.
[58] Curiosamente, Handke es el autor del guión de *El cielo sobre Berlín* (1987), de Wim Wenders, un director con el que, como ya dijimos, Shepard ha colaborado en varias ocasiones.
[59] *Action.* En *Fool for Love and Other Plays* (1984b). Todas las referencias pertenecen a esta edición, por lo que incluimos sólo el número de página entre paréntesis.

En lo que atañe a la estructura, ésta se basa en una sucesión de pequeñas escenas, sin demasiada relación entre sí, que responden a dos tipos. Por un lado, existen acciones que subrayan las semejanzas de los personajes con la psicología propia de un actor, como cuando Jeep y Shooter bailan sentados o cuando el segundo imita los movimientos de un oso adiestrado. En este apartado hay que referirse también a una serie de momentos en que los personajes realizan diversas tareas en común, como tomar café, servir el pavo o tender la ropa: una suerte de ritos cotidianos parecidos a los motivos tribales, mucho más antiguos, de *La Turista* u *Operation Sidewinder*. Por otro lado, los personajes son con frecuencia narradores, que elaboran historias que ofrecen claves interpretativas de la obra. En este sentido, llama la atención una imagen central que sirve como metáfora para el resto de relatos: un libro, de tono apocalíptico, que parece contener alguna explicación a la situación actual, pero que los personajes acaban ignorando, incapaces de localizar el pasaje que leyeron por última vez.

Casi toda la crítica coincide en señalar que *Action* supone una continuación de algunos de los temas desarrollados en *Tooth*. Así se evidencia en la tendencia performativa de los personajes, que, como ocurría con Crow, viven en una especie de perpetuo presente. Sin embargo, mientras que a éste su exuberancia lingüística la convertía en un personaje dinámico y arrollador, los protagonistas de *Action* viven sumidos en una crisis existencial de la que no logran salir. Como bien resume Malkin: "*Action* nos ofrece un mundo en el que no existe la memoria; un mundo que ha visto la luz tras la victoria de Crow, pero que carece de su vigorosa indiferencia emocional" (1999: 144). En buena medida, esa energía provenía del hecho de que Crow tenía un oponente y una ideología que deconstruir, mientras que los personajes de *Action* no tienen ningún tipo de vocación.

Gerry McCarthy, por su parte, afirma que el estado de los personajes de *Action* se asemeja al de un actor que en un momento de crisis hubiera olvidado los pilares básicos de su arte, como la motivación de sus actos y la capacidad para hacer realidad sus deseos (1981: 2). Esta ruptura entre pensamiento y acción merece ser explorada con mayor detenimiento, ya que apunta a una variante importante de la filosofía dramática y lingüística del autor. Apenas comienza la obra, por ejemplo, Jeep describe una imagen (no sabemos si recordada o inventada) sobre un oso adiestrado: "I saw this picture of a dancing bear. Some gypsies had it on a leash. They were all laying by the side of the road and the bear was standing on all fours. Right in the middle of the road…" (171). Como es tradicional en Shepard, uno de

los personajes, Shooter, toma esta referencia como una excusa para actuar; sin embargo, Jeep le pide hasta en dos ocasiones que no lo haga: "You don't have to act it out" (171). En otro momento éste hace añicos una silla, ofreciendo una explicación sobre las causas de su arrebato que apuntan también al abismo existente entre la imaginación y la realidad: "I had an idea I wanted to be different. I pictured myself being different than how I was. I couldn't stand how I was. The picture grew in me, and the more it grew the more it came up against how I really was. Then I exploded" (174-175).

Shooter, por lo general, se muestra más activo que su compañero, intentando adoptar una serie de poses: en primer lugar, como acabamos de decir, pretende imitar a un oso, lo cual acaba resultando ridículo; en otro momento la referencia a Walt Whitman, "a passionate father bleeding for his country" (179), le lleva a sentarse como un gran patriarca en un sillón ("this is more like it. This is more in line with how I see myself. I picture myself as a father. Very much at home. The world can't touch me") (181); finalmente, sin embargo, esta acción acaba siendo también fútil e inaguantable: "I'd give anything just to travel around this space. Just to lick the corners. To get my nose in the dust. To feel my body moving" (184). Esta incapacidad de los personajes para mostrar sus emociones supone un contraste radical con las primeras piezas en un acto, en las que existía una sintonía perfecta entre la voluntad de los personajes y la realidad física del escenario. Malkin llega a una conclusión similar al comparar la atmósfera post-apocalíptica de *Action* con obras previas, como *Icarus's Mother*, *Operation Sidewinder* y *The Holy Ghostly*, donde las catástrofes se escenifican de forma espectacular (1999: 144).

Esta crisis interna se localiza también en la dificultad de los personajes para recordar lo que han hecho o dicho instantes antes: "I am starving. Did we eat already?" (184)—pregunta uno de ellos—; y para asumir la responsabilidad de sus actos (una consecuencia de la falta de memoria), como cuando Jeep y Shooter contemplan la silla que el primero ha destrozado "*as an event outside themselves*" (175). En muchos casos ni siquiera encuentran una razón para moverse, lo que refuerza una lectura metateatral: un desorientado Jeep pregunta a su compañero: "Could you create some reason for me to move? Some justification for me to find myself somewhere else?" (186); Shooter afirma que "just because we're surrounded by four walls and a roof doesn't mean anything" (178); y en el monólogo final Jeep se refiere a una prisión que se extiende metafórica e

hiperbólicamente hasta abarcar todo el escenario: "*Jeep begins to move around the stage. The words animate him as though the space is the cell he's talking about but not as though he's recalling a past experience but rather that he's attempting his own escape from the space he's playing in*" (190).

En el capítulo anterior explicábamos cómo Shepard se burlaba a través de Crow del ideal de autonomía de Hoss. *Action* añade otro elemento de crítica: la influencia de la mirada del Otro, que condiciona la libertad del individuo. Nada más iniciarse la obra, por ejemplo, Lupe comienza a bailar distraídamente, pero Jeep enseguida le recuerda que, al lado de Judy Garland, Gene Nelly o Fred Astaire, sus movimientos resultan ridículos (173-174); Shooter, por su parte, afirma que en compañía de otras personas "you hunt for a way of being with everyone. A way of finding how to behave. You find out what's expected of you. You act yourself out" (178); y Jeep cuestiona también los movimientos de su amigo cuando éste intenta imitar al oso o cuando se esconde tras un sillón:

> JEEP: If you were alone would you have done that?
> SHOOTER: I'm still in the chair. I'm sticking to my promise.
> JEEP: You wouldn't call it showing off? (187)

Existen, sin embargo, varios instantes en los que los personajes logran abstraerse en una serie de actividades individuales que pasan desapercibidas para sus compañeros. Estas acciones minimalistas se asemejan a algunas de las teorías más populares del teatro de los setenta —reflejadas en las obras de Robert Wilson, Richard Foreman y Laurie Anderson— que, sin compartir el idealismo de sus predecesores, abogaban, no obstante, por un mismo énfasis en el tiempo real de la representación, a través de una dramaturgia extremadamente formal en la que "las repeticiones de música, lenguaje, gestos e imágenes llevan al espectador a desechar cualquier tipo de análisis verbal, intelectual o discursivo para concentrarse en los ritmos de la propia representación y de los procesos fenomenológicos de la percepción" (Vanden Heuvel 1991: 87-88). Para Don Shewey, esta descripción se podría hacer también de *Action* y de otras manifestaciones artísticas de este periodo: "Shepard emplea el título genérico *Action* del mismo modo que la coreógrafa Lucinda Childs llama a una de sus piezas *Dance* o el compositor Steve Reich titula una de sus obras *Drumming*: es una expresión de pura acción sin motivación. En otro tipo de obra, alguien haría que Jeep se volviera loco y éste se pondría a destrozar sillas —y ambos hablarían sobre ello durante el resto de la

obra. Ahora, sin embargo, no hay motivación y a menudo ni siquiera consecuencias; estas acciones sirven para caracterizar a los personajes, proporcionando la información que normalmente se deslizaría a través de diálogos o de su desarrollo psicológico. Shepard pretende así ignorar la parte racional del cerebro e ir directamente a los sentidos: ¡Huele el pescado! ¡Escucha el agua que cae! ¡Siente las ondas expansivas de las sillas al romperse!" (1997: 91-92).

Sin embargo, en el fondo, Shepard no cree que este *modus operandi* pueda resultar fructífero. Jeep, por ejemplo, acaba siempre sucumbiendo a su propia mirada censora, como cuando tras intentar diseccionar un pez con todo cuidado exclama: "I've about had it with this bucket! I can't figure out what I've been doing here all this time" (185). Así las cosas, no sorprende que acabe desorientado: "I got no references for this. Suddenly it's shifted" (189) y quede atrapado en el recuerdo de su progresivo ahogo social y familiar que da a conocer en el monólogo final.

A diferencia de los hombres, las mujeres se desenvuelven de un modo casi mecánico. Ellas son las encargadas de la comida y de la ropa, y viven ajenas a las preocupaciones de sus compañeros; sin embargo, estas acciones distan de tener un valor positivo y, como el enorme pavo que traen a la mesa y el árbol de Navidad, crean una serie de expectativas entre el público que, al ser defraudadas, resaltan la ausencia de un marco coherente de interpretación, de un ritual que pueda dar sentido a la existencia. En este sentido, ni siquiera las imágenes de la cultura popular guían ya a un grupo de personas que ha olvidado el significado de la palabra "community":

> LUPE: Remember the days of mass entertainment?
> JEEP: No.
> LUPE: This could never have happened then. Something to do every minute. Always something to do. I once was very active in the community.
> JEEP: What's a community, Shooter?
> SHOOTER: Oh uh—You know. You were on the right track.
> LUPE: Something uh—
> JEEP: I know.
> LUPE: Yeah. You know. It doesn't need words. *(she goes back into the book.)*
> JEEP: I know what you mean.
> LUPE: Just a kind of feeling.
> JEEP: Yeah, I know what you mean.
> SHOOTER: I think we're beginning to get it a little. To get it back. I mean you can feel it even in the dead of winter. Sort of everybody helping each other out.
> JEEP: Did he suspect his body of treason? Was that it? (182-183)

En esta conversación los personajes parecen establecer una atmósfera de intimidad; sin embargo, todo el pasaje está salpicado de ironía: Shooter apenas escucha, Lupe sigue concentrada en el libro y Jeep, en su última intervención, cambia de repente de tema, por lo que, en realidad, estos y otros diálogos entrecortados amplían la distancia emocional entre ellos. Ello se manifiesta sobre todo en la escena final, en la que cada uno lleva a cabo una tarea que no tiene nada que ver con la de los otros: las mujeres, en un segundo plano, tienden la ropa; Jeep narra su monólogo; y Shooter se refugia en el sillón y camina como una tortuga.

El vacío ideológico

La mayoría de las situaciones que acabamos de describir tienen como denominador común la ausencia de un componente ideológico firme que sirva de anclaje y de orientación a los personajes. En este sentido, *Action*, más que ninguna otra obra de Shepard, expone las consecuencias de la destrucción de esos *grand recits* a los que Lyotard se refería. Esto se percibe especialmente en relación al libro, transmisor tradicional de la historia de los hombres, que queda reducido aquí a un elemento decorativo, ya que ningún personaje es incapaz de leer más allá de unas pocas líneas. Para Malkin, el contenido apocalíptico de los fragmentos que llegamos a oír recuerda a la Biblia (1999: 147); en mi opinión, sin embargo, éstos remiten más bien a la literatura de ciencia-ficción, a ese laberinto de espejos de la cultura contemporánea en la que es imposible encontrar ningún origen o principio.

Ello explica la amnesia de la mayoría de los personajes, como en el siguiente diálogo, en el que las referencias a Walt Whitman, Abraham Lincoln y la Guerra Civil Americana se convierten en espectáculo televisivo, con la voz del mítico periodista Walter Cronkite de fondo:

> JEEP: Almost a hundred years ago to the day. The same thing happened. Everybody at each other's throats. Walt was there. He could tell you.
> LIZA: I thought he was dead.
> JEEP: (conversationally) "Manahatta," it was called then. Indian. They had big, open tents on the Bowery with sawdust on the floor. German beer. Juggling acts. Dancing bears. The Civil War was just beginning.
> LUPE: When was this?
> JEEP: He'd tip his hat to Abe, and Abe would tip his hat back.
> LIZA: They liked each other.
> JEEP: (in a Walter Cronkite newscaster voice) The poet and the President. The poet all gray and white standing on his feet. The President all dark and somber, glooming down from his horse. The face of war in his eyes. The two of them seeing each other from their respective positions. The

> entire nation in a jackknife. This all happened on Vermont Avenue near L Street. The street itself was raining. Blue soldiers were lying wounded in every doorway; some having slept there all night with gaping wounds. Soaked through the bone. Walt was a witness to it. (180)

En este fragmento se refleja hasta qué punto los medios de comunicación de masas se han apropiado de nuestro conocimiento del pasado, como ya se anunciaba en el monólogo final de *Icarus' Mother*, donde la explosión del avión estaba promocionada por la Nabisco Cracker Corporation. Sin embargo, mientras que entonces esta referencia reforzaba la teatralidad de la obra, ahora los matices son mucho más negativos. No se trata sólo de que los personajes sean incapaces de dar sentido a los pocos medios que tienen a su disposición (el libro o los recuerdos fragmentados de Jeep), sino que éstos ni siquiera son instrumentos válidos de indagación. Esta crisis, habría que añadir, afecta también al espectador, al que se le niega la posibilidad de imaginar un mundo diferente, lo que se confirma una vez más en la ruptura de la distinción entre varias categorías, como *dentro* y *fuera* o *luz* y *oscuridad*, con todas sus connotaciones filosóficas (*dependencia-libertad*, *conocimiento-ignorancia*). La anécdota que relata Shooter a propósito de sus dudas sobre si socializar o llevar una vida solitaria es uno de los ejemplos más claros a este respecto:

> You go outside. The world's quiet. White. Everything resounding. Not a sound of a motor. Not a light. You see into the house. You see the candles. You watch the people. You can see what it's like inside. The candles draw you. You get a cold feeling being outside. Separated. You have an idea that being inside it's cosier. Friendlier. Warmth. People. Conversation. Everyone using a language. Then you go inside. It's a shock. It's not like what you had expected. You lose what you had outside. You forget that there even is an outside. The inside is all you know. (178)

Más adelante Shooter insiste en este asunto al relatar una vieja fábula sufí en la que una polilla, deseosa de conocer el misterio de una vela que brilla en una casa, se aproxima hasta fundirse con ella ("the flame and the moth appeared to be one") (185). En otras palabras, el conocimiento que representa la luz es un momento pasajero que sólo puede ser alcanzado por aquél que sacrifica su vida y, por tanto, está vedado al resto de los mortales, como recuerda el líder de las polillas: "He's learned what he wanted to know, but he's the only one who understands it" (185). El monólogo de Jeep, con esa referencia a una prisión de la que no cabe huida, reafirma esta idea: "There was no possible way of getting out. I couldn't believe it. It was like nothing in the whole wide world could get me out of there" (189).

Sólo las mujeres constituyen una alternativa a la manera de pensar de los hombres. Por ejemplo, cuando se disponen a servir el pavo, éstas preguntan a sus compañeros qué parte prefieren comer, "dark or light?," a lo que Shooter y Jeep contestan con un "white" (177-178) que señala su tendencia a generalizar. De igual modo, la escena final, en la que Liza y Lupe se dedican a tender la ropa, encierra matices positivos, ya que esta actividad cotidiana, así como el silencio con la que la realizan, parece constituir una salida pragmática al problema de la identidad que tanto acucia a los personajes masculinos. Sin embargo, este momento no pasa de ser anecdótico, ya que las mujeres continúan relegadas en un segundo plano tanto real como figurado. Falk relaciona este aspecto con la imaginería del Western, donde éstas a menudo actúan como meras criadas (1981a: 95). Para David Savran, sin embargo, esto no hace sino demostrar la torpeza o la falta de interés de Shepard en desarrollar la alternativa ideológica que encarna el sexo opuesto (1984: 72).

Una vez más, por tanto, los dilemas filosóficos que plantea la obra encuentran solución fuera del escenario. Esto se aprecia también en la ruptura de la marca de separación entre las zonas iluminadas y oscuras que las mujeres provocan al colgar la ropa en la cuerda. En la introducción de este trabajo señalábamos cómo muchos dramaturgos modernos valoraban la capacidad del teatro para constituir un mundo hasta cierto punto independiente de la realidad del espectador. Esto explica también la existencia de divisiones espaciales sobre el escenario, que se advierten con sólo hojear los textos dramáticos: la puerta que cierra Nora al final de esa *Casa de Muñecas* (1879) de la que pretende huir; la presencia visible de acciones típicas del *off-stage* en *The Collection* (1962), de Pinter; los comportamientos antagónicos de Lopahin y Varya en *El jardín de los cerezos* (1904), de Chejov, etc. Lo más importante, sin embargo, es que estas fronteras no sólo se afirman, sino que al mismo tiempo se trascienden, como se comprueba de forma manifiesta en las paredes de cristal de *Espectros* (1882), de Ibsen, cuya "permeabilidad se convierte gradualmente en un emblema de las divisiones ora afirmadas ora socavadas entre lo interno y lo externo, lo bueno y lo malo o el Ser y el Otro" (Quigley 1985:34).

David Savran llega a la conclusión de que nuestro dramaturgo, como otros del canon modernista, tiende "a subvertir la diferencia entre dentro y fuera" (1984: 66). Sin embargo, Shepard elimina —que no "subvierte"— esos planos, difiriendo así de la mayoría de escritores modernistas y posteriores, que rara vez ofrecen una visión tan pesimista de la realidad como la que nos encontramos en esta obra. En el siguiente apartado desarrollaremos esta idea mediante una comparación somera

con algunos títulos de la producción de Samuel Beckett y Peter Handke, los dos dramaturgos que, como ya se ha dicho, más influyeron en la concepción de *Action.*

Más absurdo que el Absurdo: la huella de Samuel Beckett y Peter Handke

Resulta difícil deslindar la obra dramática de Samuel Beckett de los discursos mediante los que la crítica ha tratado de dar sentido a sus numerosas innovaciones formales y temáticas. En un primer momento este esfuerzo de interpretación se materializó en la aparición de una etiqueta, el Teatro del Absurdo, que gozó de amplia popularidad hasta bien entrados los ochenta. Este marco interpretativo sigue resultando útil como introducción no sólo a la obra de Beckett, sino también de Ionesco, Genet, Arrabal, Stoppard, Pinter o el propio Shepard. Sin embargo, conviene señalar que este marbete se ha creado a partir de un proceso de depuración, en el que aquellos elementos de difícil categorización que distinguen unas obras de otras (sobre todo en relación con el uso del escenario) han sido tratados marginalmente (Quigley 1985: 6). En el caso de Beckett, la aparición de teorías de inspiración postmodernista, como el deconstruccionismo de Jacques Derrida o la hermenéutica fenomenológica de Paul Ricoeur, han hecho posibles nuevos y en ocasiones brillantes acercamientos teóricos. Al plantear una comparación entre Shepard y Beckett esta renovación de la crítica resulta fundamental ya que, de ignorarla, correríamos el riesgo de quedarnos sólo en la superficie, en las similitudes obvias entre el universo de *Action* y, por ejemplo, *Endgame*, con sus *non-sequitur*, sus narraciones, su cuestionamiento de la autonomía del individuo y su ambiente de desolación. Una lectura en clave existencialista justificaría esta comparación; sin embargo, al ampliar nuestro arsenal crítico emergen pronto diferencias significativas entre ambos dramaturgos.

Jeffrey Nealon, por ejemplo, interpreta la interminable espera de Vladimir y Estragon en *Waiting for Godot* como una muestra fehaciente de la influencia de las grandes ideologías, encarnadas aquí en la figura enigmática de Godot, que tanto anhelan los desorientados protagonistas. Hasta este punto nos encontramos, por tanto, con una visión tradicional de la obra; sin embargo, Nealon da un giro a su argumentación cuando expone hábilmente cómo la presencia irrecuperable de Godot está lejos de constituir una esperanza, ya que representa más bien el poder coercitivo que el *establishment* social y cultural ejerce sobre el individuo.

Siguiendo a Derrida y Lyotard, Nealon sugiere que los juegos tanto lingüísticos como verbales con los que se entretienen los dos protagonistas abren las puertas a un modelo de sociedad alternativo, en el que el individuo negociaría su propia identidad de forma activa y continua, sin necesidad de buscar una legitimización filosófica totalitaria, falaz y sofocante (1992: 51-52).

Conviene, sin embargo, apuntar que Beckett no abraza de manera incondicional la fe de la filosofía postmodernista en el valor del juego y de la indeterminación. Sería más correcto decir que ambas vías de interpretación (modernista-existencialista y postmodernista) se encuentran en permanente tensión en gran parte de su teatro. En este sentido, Beckett y Shepard coinciden, ya que, para ambos, lo aspectos performativos, de cambio constante, conviven con la búsqueda de una identidad narrativa más firme que pueda dar sentido a las acciones y a las palabras de los personajes (Vanden Heuvel 1991: 198).

A pesar de este punto en común, existen diferencias sustanciales que se relacionan con la orientación epistemológica que Beckett suele adoptar. Ésta es la lectura que Michael Worton (1992) y Gabriele Schwab (1992) hacen de *Waiting for Godot* y *Endgame*, obras en las que el dramaturgo irlandés invoca una serie amplia de referentes culturales que, sin embargo, no ofrecen un mensaje unívoco; de ese modo, Beckett evita caer en la trampa del didactismo, de la síntesis de contrarios. A propósito de *Endgame*, por ejemplo, Schwab manifiesta que "al enfrentarse positivamente al rechazo constante de interpretaciones y conclusiones, el público puede llegar a reflexionar sobre el carácter mismo de sus interpretaciones" (1992: 95). De igual modo, Antonia-Rodríguez Gago afirma que "las múltiples resonancias filosóficas y literarias que se encuentran en [*Waiting for Godot*] dicen más de los propios críticos que las descubren que de la pieza en sí y su universalidad y grandeza reside precisamente en esto, en que cada uno de los espectadores saca sus propias conclusiones y se ve, de un modo u otro, representado en sus protagonistas, o actuando de un modo similar a ellos" (1989: 51).

En su análisis de *Krapp's Last Tape*, Austin Quigley llega a conclusiones similares. En esta obra, la luz y la oscuridad cobran una importancia inusual, y se asocian no sólo con una serie de categorías metafísicas, sino también con el empeño del protagonista por encontrar en sus recuerdos un hilo conductor que dé sentido a una vida llena de frustraciones. Esta búsqueda, sin embargo, está condenada al fracaso, debido a que Krapp ha evolucionado a lo largo del tiempo,

llegando a sentir desprecio por episodios biográficos que fueron importantes en su día, pero que ahora le resultan ridículos. Sin embargo, son esos momentos que no encajan en su visión global los que Beckett invita a considerar, a pesar de —o precisamente— porque se salen de lo común. Esta idea se transmite a través de la disposición de la luz y la oscuridad en episodios como el siguiente, en el que Krapp rememora un encuentro amoroso:

> She lay stretched out on the floorboards with her hands under her head and her eyes closed.…I said again I thought it was hopeless and no good going on, and she agreed, without opening her eyes. [*Pause*] I asked her to look at me and after a few moments –[*pause*]—after a few moments she did, but the eyes just slits, because of the glare. I bent over her to get them in the shadow and they opened. [*Pause. Low.*] Let me in. (1960: 22-23)

Quigley observa con agudeza cómo, al proteger los ojos de la mujer, Krapp "salvaguarda un momento de oscuridad de la luz que les rodea" (1985: 212), lo que funciona como contrapunto al escenario, donde se percibe al protagonista iluminado, pero rodeado por un espacio oscuro que representa metafóricamente su esfuerzo por mantener los recuerdos en orden y desechar los que no encajan en su proyecto autobiográfico. Este proceder, en el que lo particular se valora sólo como una manera de llegar a lo general, remeda la manera de discurrir del espectador —y del crítico— en su búsqueda de una interpretación sin fisuras. El resultado en ambos casos raya en lo predecible y en lo convencional (1985: 215).

Otro ingrediente fundamental en el teatro de Beckett es el *humor*, que ofrece un cierto solaz a los personajes y, por extensión, al espectador. Pensemos por ejemplo en lo cómica que resulta la interacción entre Vladimir y Estragon, o en las bromas que se gastan Nagg y Nell en *Endgame*, a pesar de la situación desesperada que todos ellos viven. Además de estas notas de humor, Beckett suele introducir (aunque de forma problemática) un elemento de subjetividad en muchas de las historias, ya que, como sugería Harold Pinter en una cita anterior, los personajes las cuentan casi siempre para airear sus obsesiones de forma segura. Ello explica el empleo de la 3ª persona del singular, así como que la mayoría de los relatos queden inconclusos (Morrison 1983).

En *Action*, sin embargo, el humor brilla por su ausencia y, a pesar de que los personajes acuden a anécdotas para ejemplificar su situación, no existe esa intención de esconder a la vez que descubrir, de ahí que todas ellas tengan un final cerrado. Lo mismo ocurre con el desenlace de la obra, en el que Shepard vuelve a huir de los problemas planteados, usando el lenguaje como instrumento mágico, de

modificación de la realidad.[60] En este sentido, la obra resulta mucho más "absurda" que la mayoría de los títulos incluidos en la categoría que popularizara Martin Esslin.

Si consideramos la influencia de Handke y su *Ride Across Lake Constante*, se perciben también tanto puntos en común como importantes diferencias. En cuanto a los primeros, el austriaco explora la relación entre lenguaje y acción, como evidencia el título de la obra, que hace alusión a una leyenda germánica en la que un jinete, sorprendido por la noche y una tormenta de nieve, intenta atravesar un lago helado. Al preguntar a unos lugareños dónde puede alquilar una barca, éstos responden que no la necesita, debido a que ya ha llegado a la otra orilla, algo milagroso, toda vez que el lago sólo tenía una capa fina de hielo. El jinete, al oír esto y darse cuenta del peligro por el que ha pasado, muere del susto. Como afirma Tom Khun, la historia se convierte así en una metáfora "de nuestra relación con el lenguaje y con todos los modos de comunicación social, la delgada y resbaladiza capa de hielo de las costumbres sociales bajo la cual se encuentran profundidades inefables e invisibles" (1997: xx). En este sentido, Handke, como Shepard, parece añorar una realidad no mediatizada por el lenguaje, como se constata en el siguiente diálogo entre dos de los protagonistas de *The Ride*:

> GEORGE: Didn't you notice how silly everything suddenly became when we began to talk about 'kidneys *flambé*'? No, not so much suddenly as gradually, the more often we mentioned the kidneys *flambé*. Kidneys *flambé*, kidneys *flambé*, kidneys *flambé*! And didn't it strike you why the kidney *flambé* gradually made everything so hair—risingly silly? (*Pause)*
> JANNINGS: Speak.
> GEORGE: Because we spoke about something that wasn't visible at the same time. Because we mentioned something that wasn't there at the same time! And do you know how I happened to notice this? […]
> GEORGE: When you made that gesture with your hand I suddenly noticed the rings on your fingers and thought to myself: Ah rings! Look at that. Rings! Indeed: rings! And then I saw the rings again, and when what I thought and what I saw coincided so magically, I was so happy I couldn't help but put the cigar box in your hand. (1997: 172-173)

Existen, sin embargo, diferencias significativas entre *Action* y esta obra y, en general, entre sus dos autores. En el prólogo de *The Ride*, por ejemplo, Handke nos explica que las dificultades de los personajes para lograr una visión coherente de la realidad encierran también aspectos positivos: "In the play, proofs have the form of a farce; the suffering resulting from inability to prove or to explain takes the form

[60] El hecho de que Shepard acortara este pasaje de la obra en su estreno americano bien podría ser un modo de disminuir este efecto.

of an often performed tragedy; and the joy of being free from explanation and the necessity to prove has the form of an Utopian Comedy" (1997:164). La obra se concibe, por tanto, como una *exploración*, en este caso del componente teatral de nuestras acciones más cotidianas, así como de su representación en el teatro. Ello remite al *gestus* brechtiano, sin embargo, Handke se aleja de las inquietudes sociales del alemán al "sugerir, en clara contradicción con Brecht, que los fenómenos, los gestos y los objetos pueden tener un lenguaje que, por lo general, no puede expresarse con palabras" (Kuhn 1997: xix). Como hemos visto, este planteamiento se localiza también en *Action*, pero Shepard, más interesado en encontrar respuestas que en experimentar, termina rechazándolo.

ANGEL CITY (1976) Y *SUICIDE IN B FLAT* (1976)
"Playing Outside": experimentación y colaboración

El estreno londinense de *Action* se produce en septiembre de 1974 con una ausencia notable, la de su autor, que en el verano previo había regresado a los Estados Unidos, instalándose junto a la madre y el padrastro de su mujer (y relativamente cerca de su propia familia), en los alrededores de San Francisco, un lugar ajeno a las presiones comerciales y artísticas de las grandes urbes: "I came out here because of my family and the weather and because there's very little original theater being produced out here. New York and London are polluted with theater, and everyone goes to the theater with ready-made assumptions. Out here, there's a possibility of getting something going" (Shewey 1997: 98). Efectivamente, la ciudad de la bahía se había convertido desde principios de los setenta en el hogar de toda una serie de experimentos escénicos, como instalaciones[61] y *happenings*, gracias en buena medida a las aportaciones del Magic Theater, un grupo fundamental en la escena de San Francisco, formado en 1967 por el director John Lion junto al poeta y dramaturgo Michael McLure y otros estudiantes de Berkeley. Tras conocer a Lion, Shepard iniciaría una colaboración duradera con el Magic, atraído no sólo por la libertad creativa que esta compañía le ofrecía, sino también por una ideología anárquica y de ciertos tintes machistas (una

[61] En la definición de Pavis: "La instalación coloca elementos plásticos, medios audiovisuales, fuentes de palabra o de música, itinerarios a través de una escenografía, con exclusión, sin embargo, de actores o *performers* vivos" (1998: 248).

excepción en el ambiente de San Francisco) no muy diferente a la que había vivido en el Genesis diez años antes.

Shepard dirigió aquí la versión americana de *Action*, completando la velada junto a una pequeña pieza, *Killer's Head*, en la que un actor entonces desconocido, Richard Gere, recitaba un largo monólogo para evadirse mentalmente de su inminente ejecución en la silla eléctrica. Esta vena absurdista tendría, sin embargo, corta vida, y daría paso a dos tendencias que Shepard describía así en 1979: "I've been following two streams. One is the outside play, more improvisatory, the kind of writing that writes itself […]. The other is the inside play, the family play, much more structured" (Bottoms 1998: 128). Esta terminología apunta al jazz, a la posibilidad de tocar "dentro" o "fuera" de unos determinados patrones melódicos y, de hecho, la influencia de este género musical es muy acusada en la estructura de *Angel City* y *Suicide in B Flat*, que constituyen ejemplos conspicuos de *outside plays*. De entre todas las obras a las que podíamos haber acudido para ilustrar esta tendencia, he elegido éstas tanto por su grado de innovación formal como por una temática que entronca con las cuestiones, planteadas en capítulos precedentes, sobre el tratamiento de la cultura popular norteamericana.

Flirteando con el caos

Angel City y *Suicide* parten de una premisa contraria a la de *Action*: mientras que entonces los personajes luchaban en vano por encontrar un sentido a su comportamiento, ahora se parte de una situación relativamente estable y familiar que poco a poco se torna inestable y caótica. *Angel City*, por ejemplo, tiene un argumento de sobra conocido. Un joven (Rabbit) con aspiraciones artísticas y económicas acude a Hollywood para colaborar en un proyecto cinematográfico, una película de tintes apocalípticos que logre provocar una reacción inusitada en el público y, de paso, permita relanzar la carrera de dos productores: Lanx y Wheeler. El espectador, sin embargo, no tarda en percatarse de la existencia de elementos extraños, como la enfermedad de Wheeler, que le está convirtiendo en un monstruo cuya cura depende de la realización de ese guión espectacular y de la composición de una de banda sonora, "a never-before-heard-rythm" (78),[62] que otro personaje, Tympani, busca sacar de sus timbales.

[62] *Angel City* y Suicide *in B Flat*. En *Fool for Love and Other Plays* (1984b). Todas las referencias pertenecen a esta edición, por lo que incluimos sólo el número de página entre paréntesis.

Ambos planes, sin embargo, están condenados al fracaso desde el principio. Rabbit, por ejemplo, no es más que un *stunt man*, un especialista de cine cuyo mayor talento para la creación artística radica en su conocimiento, a todas luces insuficiente, de algunas de las prácticas mágicas de los nativos norteamericanos, representadas por una serie de bolsas con arcanos imposibles de descifrar; Tympani, por su parte, permanece perdido en su propio mundo, excepto en un momento en que colabora con Rabbit, provocando un trance en una secretaria, Miss Scoons, otro estereotipo que se expresa con una serie de frases hechas (al estilo de los monólogos *técnicos* de las piezas en un acto) sobre la avaricia de los conquistadores españoles y otras cuestiones de tipo moral totalmente ajenas al resto de la trama.

El segundo acto no hace sino incrementar esta sensación de caos: Miss Scoons ha dejado de ser la atractiva secretaria del primer acto para transformarse en una monja católica irlandesa, el estado de deterioro de Wheeler sigue avanzando, Tympani finge cocinar sobre sus tambores y Lanx se ha convertido en un boxeador. Tan sólo Rabbit parece conservar rasgos coherentes con su personalidad del primer acto, sin embargo, acaba sufriendo una mutación similar a la de Wheeler. Estos cambios, que recuerdan al *transformation exercise* del Open Theater, se dan en mayor o menor medida en toda la obra, como cuando Rabbit adopta el rol de un presentador de telediario o Miss Scoons imita varias voces. Según se indica en la nota previa a la obra que ya citamos páginas atrás:

> Instead of the idea of a "whole character" with logical motives behind his behavior which the actor submerges himself into, he should consider instead a fractured whole with bits and pieces of character flying off the central theme. In other words, more in terms of collage construction or jazz improvisation. [...] If there needs to be a "motivation" for some of the abrupt changes which occur in the play they can be taken as full-blown manifestations of a passing thought or fantasy, having as much significance or "meaning" as they do in our ordinary lives. The only difference is that here the actor makes note of it and brings it to life in three dimensions. (62)

El jazz informa, por tanto, esta caracterización: una línea melódica alterna con una serie de variaciones o *riffs* en los que el actor improvisa. Sin embargo, estas desviaciones del tema central devienen en norma, ya que las mutaciones de los personajes no parecen tener fin. En este sentido, la obra se asemeja al estilo *free* de Ornette Coleman, Archie Shepp y otros antes que al modelo *be-bop* que Shepard describe en la acotación. De hecho, un saxofonista, que generalmente permanece ajeno a la obra, funciona como la única fuente de cohesión, interpretando un jazz de corte lírico que resulta más melódico y estructurado que su vertiente *free*: "His

playing remains aloof and above the chaos for the most part. At moments when it does become chaotic it tends to explode right through the action and out to the other side" (61). Sin embargo, como ocurría con las mujeres en *Action*, su presencia es más bien irrelevante (Lanx, por ejemplo, le pide que deje de tocar "that solo crap" (69)).

Este estilo tiene aún más protagonismo en *Suicide*, donde la música de fondo de un piano (un recurso que Shepard toma del cine mudo) constituye también el único referente familiar en una trama que versa precisamente sobre la desaparición de un compositor de *free jazz*. Dos detectives, Louis y Pablo, son los encargados de realizar las pesquisas reglamentarias; a su ineptitud, aparente desde el principio, se le añaden una serie de interpretaciones extravagantes, casi paranoicas: tal vez el músico haya sido asesinado por una secta; quizás se haya suicidado, incapaz de soportar la presión del éxito. De manera progresiva los detectives introducen referencias a personajes y acontecimientos de los Estados Unidos (Nixon, Cuba, la C.I.A) que trascienden las circunstancias particulares de la desaparición de Niles: Louis, desesperado, se pregunta "WHY ARE WE BEING SYSTEMATICALLY BUMPED OFF BY AN UNSEEN ENEMY!" (1988: 224), aludiendo una vez más a esa "unseen hand" de poderes fácticos y limitaciones personales. En este orden de cosas, el *free jazz* acaba convirtiéndose en un símbolo de la confusión que reina no sólo en el escenario, sino en todo el país:

> PABLO: What do you know about improvisation?
> PETRONE: Will you get off that kick! That's not something to mess around with. That's private!
> PABLO: How does it relate to breaking with tradition! To breaking off with the past! To throwing the diligent efforts of our forefathers and their forefathers before them to the winds! To turning the classics to garbage before our very eyes! To distorting the very foundations of our cherished values! (205)

Que los protagonistas sean dos detectives contribuye a exacerbar los problemas existenciales del individuo contemporáneo, ya que este tipo de personajes suele ofrecer al lector promesas de revelación y conocimiento que, sin embargo, aquí no se cumplen. Como Petrone explica, incluso el maestro de la novela negra, Raymond Chandler, solía recurrir a la artificialidad más absoluta en la composición de las tramas: "You know how Raymond Chandler worked? He always started out knowing who the killer was first and then spent the rest of the time covering it up. He always worked backwards. That's how you guys should do it" (212). Esta negación de la capacidad cognitiva del hombre se da también en *Angel City*, donde

Rabbit (que porta curiosamente un raído abrigo de detective), constituye la mayor esperanza de iluminación.

Se trata éste de un planteamiento que recuerda a los argumentos erráticos de las novelas de Thomas Pynchon y, en general, a las innumerables teorías de la conspiración surgidas tras la muerte de Kennedy y el escándalo Watergate (Bottoms 1998: 131). Otros artistas contemporáneos, como David Lynch —pensemos, por ejemplo, en *Twin Peaks* (1990-91)— o Paul Auster, en su *New York Trilogy* (1985-86), ponen de manifiesto la constante atracción que la sociedad norteamericana siente por este tipo de historias, tal vez porque prometen dar una respuesta unívoca y definitiva a sus obsesiones cotidianas, si bien tanto en las obras de Shepard como en los ejemplos que acabamos de citar nunca se cumplen las expectativas iniciales.

En *Suicide*, esta desestabilización se produce no sólo a nivel argumental, sino también en la pintura de unos personajes impredecibles y muy influidos por los discursos de la cultura popular norteamericana. Éste también es el caso de los detectives, que a primera vista parecen contar con una psicología más estable, pero que en realidad son el resultado de la mezcla de diferentes registros interpretativos. Así se confirma al leer la descripción acerca del método de ensayo que el director Robert Woodruff siguió con los actores que debían darles vida: "Hacía que leyeran sus parlamentos varias veces, primero como si estuvieran interpretando a Stan Lauren y Oliver Hardy, luego a Ralph Kramden y Ed Norton, después a dos detectives del Hollywood de los cuarenta y finalmente a una pareja casada en apuros. Cuando acababan estas cuatro actuaciones, Woody les hacía empezar de nuevo, obligándoles a cambiar de personaje cuando éste se lo indicaba. Esta interacción resultaba un ejercicio mareante e hilarante" (Vermuelen 1980: 85).

En cualquier caso, el personaje más camaleónico es, sin duda, Niles, que con la ayuda de su compañera sentimental, Paullette, intenta librarse de cada una de las influencias que, según él, le han llevado a un estancamiento personal y artístico. Para ello, se disfraza de varias figuras representativas de la historia americana, como Pecos Bill, un magnate de finales de XIX (con su preceptiva barriga, traje y puro) y, por último, su máscara más querida, la de músico. Paullette purga a Niles de todas ellas mediante un ritual, una vez más ridículo, que incluye un lanzamiento de flechas y unos disparos a quemarropa. La siguiente alusión de Paullette a Pecos Bill coincide con la explicación que Shepard ofrecía en *Rolling Thunder* acerca de la manera artificial en que los Estados Unidos han ido forjando sus mitos:

> NILES: He's a hero Paullette! He discovered a whole way of life. He ate rattlesnakes for breakfast. Chicago wouldn't even exist if it wasn't for him. He drove cattle right to Chicago's front door. Towns sprang up wherever he stopped to wet his whistle. Crime flourished all around him. The law was a joke to him. State lines. He sang songs to the Milky Way.
> PAULLETTE: Turn him around, Niles.
> NILES: You can't kill a hero! (*Piano building through this.*)
> PAULLETTE: He's no hero! He's a weasel! He is a punk psychopath built into a big deal by crummy New England rags. (217)

La desorientación de Niles se agrava por el temor de que su personalidad, sin esos ascendentes, correría el riesgo de ser aniquilada: "I'm not sure that if I get rid of all of them I won't be lonely" (216). Como en *Tooth*, por tanto, la línea que divide la *influencia* del *plagio* es mínima, y las voces del pasado que Niles escucha constituyen una fuente constante de desesperación: "THERE'S VOICES COMING AT ME" (216).

Por último, desde un punto de vista semiótico, hay que señalar que la distribución del escenario en *Angel* y en *Suicide* contribuye a reforzar la sensación de caos: en la primera obra, un marco colgado en el foro sirve de pantalla de televisión, en la que los personajes adoptan múltiples personalidades, sugiriéndose una distinción problemática entre realidad y ficción[63]; en *Suicide*, más concretamente en el segundo acto, Niles y Paullette se mueven en un plano paralelo al del resto de personajes, pero, de forma bastante humorística, las flechas y balas de Paullette traspasan el espacio imaginario y temporal que los separa, afectando también a los personajes que se encuentran en el otro lado. Lo mismo ocurre al final de la obra, cuando Niles vuelve a la escena del crimen y es arrestado por los dos detectives, probablemente por haber planeado su propia muerte.

Con todo lo expuesto, parece claro que nos encontramos de nuevo con un universo familiar, que se caracteriza por la erradicación de las categorías de *dentro* y *fuera*. Bottoms resume la opinión de la mayoría de la crítica al afirmar que "these pieces are arguably the most radically decentered of all Shepard's work" (1998: 128). Sin embargo, como intentaré demostrar en los siguientes apartados, existen otros factores que mitigan esta impresión.

[63] Dennis Carroll emplea precisamente la analogía con técnicas fílmicas para explicar los múltiples cambios de personalidad de los personajes. Según esta lectura, Shepard se acerca a sus personajes como si portara una cámara, creando diferentes planos y perspectivas (1985). Bottoms, por su parte, compara esta técnica con el zapping televisivo, que permite al espectador trasladarse rápidamente de un canal a otro (1998: 139).

El distanciamiento del espectador

Leonard Wilcox (1993) establece una interesante comparación entre *Angel City* y la novela de Nathaniel West, *The Day of the Locust* (1939), obras en las que Hollywood resulta una industria nefasta para la creatividad del artista, como sugiere el *smog* que cubre la metrópoli del cine y las catástrofes de tintes apocalípticos que ambas incluyen. Sin embargo, estas y otras semejanzas resultan menos importantes que las diferencias entre lo que Wilcox considera un planteamiento modernista como el de West y el universo postmodernista de Shepard. Este contraste se refleja, por ejemplo, en el tratamiento del cataclismo, ya que mientras que en el primer caso éste surge de la ansiedad y de las expectativas frustradas de los personajes, en *Angel City* está mediatizado, prefijado por la cultura popular, y como tal resulta un objeto más de consumo, carente de significación social (Wilcox 1993: 72). Así se advierte en la interpretación final que Wheeler y Rabbit hacen de sus papeles de criaturas horrendas tras la pantalla del fondo, ante la atenta mirada de Scoons y Lanx, convertidos ahora en una pareja de adolescentes en un cine. En definitiva, como esa películas catastrofistas tan populares en los años setenta, los desastres de *Angel City* quedan reducidos a un espectáculo *kitsch*, sin más propósito que el de entretener. Para Wilcox, el único aspecto positivo de la obra radica en su manejo maestro de los discursos de la cultura popular, en su capacidad para producir "el placer del juego" (1993: 74); es decir, lo que Barthes denominara como *jouissance*, la cara más amable del postmodernismo.

En mi opinión, sin embargo, no debemos obviar el hecho de que la obra incluye una denuncia de la presión mental a la que el espectador se ve sometido en los medios de entretenimiento de masas, especialmente en el cine. El siguiente monólogo de Miss Scoons, pronunciado "*as if another voice is speaking through her*," es fiel reflejo de este aspecto:

> I look at the screen and I am the screen. I'm not me. I don't know who I am. I look at the movie and I am the movie. I am the star. I am the star in the movie. For days I am the star and I'm not me. I'm me being the star. I look at my life when I come down. I look and hate my life when I come down. I hate my life not being a movie. I hate my life not being a star. I hate being myself in my life which isn't a movie and never will be. (77)

Florence Falk traza una ingeniosa comparación entre el "I" que habla y el "eye" que observa para demostrar la absorción del sujeto por la pantalla (1981b: 1983); Geis, por su parte, compara este pasaje con las tesis de Baudrillard y de otros

comentaristas postmodernos (1993: 66). A mi entender, el estado de Miss Scoons se relaciona sobre todo con las tesis de varios críticos del séptimo arte, como Christian Metz y André Bazin, que han analizado con detalle los procesos perceptivos que se producen en este género. La conclusión básica a la que llegan ambos es que la atención del espectador se mantiene con mucha más facilidad en las pantallas de cine que en los escenarios. Por ejemplo, la presencia real del actor del teatro supone, según Metz, un estorbo a nuestra capacidad para emplear nuestra imaginación (Ben Chaim 1984: 51); Bazin, por su parte, arguye que la mayor artificialidad del teatro, con su maquillaje, sus luces y los propios límites físicos del escenario, contrasta con el realismo del cine, en el que la ficción parece engullir la realidad (Ben Chaim 1984: 56).

Empleando un bagaje teórico diferente, R.J.LaVelle expone ideas similares a las nuestras en un artículo dedicado a *Angel City*, localizando un ingrediente didáctico en la forma en que Shepard maneja los discursos de los *mass media*. Así, de un modo que recuerda a la lectura del postmodernismo de Linda Hutcheon, LaVelle afirma que *Angel City* revela cómo nuestra subjetividad está siempre condicionada por el entorno sociocultural, lo que imposibilita la búsqueda de una imaginería totalmente autónoma (1997: 129). A nuestro entender, esta interpretación es correcta; sin embargo, La Velle no analiza con detalle por qué en *Angel* la impresión general difiere de obras como *Tooth* y *Action*, que partían de una premisa similar pero que acababan lamentando este hecho.

La clave para entender tal diferencia radica en el punto de vista que propicia Shepard en cada una de estas obras. En *Action*, el deseo de cohesión que buscan los personajes les conduce a escapar del marco de la representación, a través de un monólogo (Jeep), de su ocultamiento (Shooter) y de una acción que aspira a exceder la supuesta ficción del teatro (las mujeres al tender la ropa). En *Tooth*, Crow recuerda a Hoss —y al espectador— la mediación de la cultura en todo nuestro pensamiento; sin embargo, la trama, que se cierra con la substitución de una visión del mundo despiadada por otra similar, resulta poco satisfactoria. Esto ayuda a entender las respuestas de la crítica: en el caso de *Tooth*, ya vimos cómo lo que ha suscitado mayor interés es el enfrentamiento entre Hoss y Crow; en *Action*, la interpretación en clave existencialista sigue sin ser disputada, algo lógico, ya que la única alternativa que se nos ofrece es la aceptación de las limitaciones ideológicas del teatro.

En *Angel City*, sin embargo, Shepard ensaya algo nuevo: distanciar al espectador de forma consistente. En buena medida, ello es posible gracias a la pantalla que cuelga del escenario, en la que se desarrolla una película que Wheeler ha creado, y que él mismo se encarga de leer con voz de documental (de nuevo, un monólogo *técnico*) mientras se suceden diversos efectos sonoros. La historia versa sobre una batalla épica entre dos extraños generales, disfrazados de samuráis y de jugadores de fútbol americano. Al final del enfrentamiento uno de los combatientes se revela como una mujer (Miss Scoons), lo que causa el cese de las hostilidades: "At last the generals saw their situation. They were one being with two opposing parts. Everything was clear to them. At last they were connected. In that split second they gained and lost their entire lives" (108). Shepard vuelve de este modo a mostrar su obsesión por superar una serie de dicotomías (en este caso anticipando cuestiones de género que irán ganando peso en piezas posteriores), Rabbit, sin embargo, desprecia la película como "the corniest stuff I ever saw" (108) y, mientras se transforma en un monstruo, recuerda a Wheeler que "we're after hard-core disaster" (108). En una inversión de planos, ambos se colocan detrás de la pantalla, mientras Lanx y Scoons observan como espectadores una historia que, irónicamente, resulta igual de tópica que el relato previo. Cuando un líquido verde, proveniente de una de las bolsas mágicas de Rabbit, llega a derramarse por todo el escenario, se demuestra que estamos frente a un *pastiche* completo: *Angel City* se ha convertido en la película catastrofista buscada desde el principio.

De haberse tratado de una pieza de juventud, como *Icarus' Mother* u *Operation Sidewinder*, Shepard seguramente hubiera teatralizado su relato del fin del mundo; en *Angel City*, sin embargo, se sugiere una alternativa basada en el distanciamiento del espectador respecto de la ficción. El diálogo final de los dos "adolescentes" subraya este aspecto:

> MISS SCOONS: I'm not supposed to stay for the second one, ya' know, Jimmy.
> LANX: Yeah, yeah.
> MISS SCOONS: Well, I'm not. I'm supposed to be back before eleven.
> LANX: I just wanna' stay for the titles.
> MISS SCOONS: Last time you said that we never got back until three in the morning.
> LANX: That was last time.
> MISS SCOONS: I almost got sent to Juvie. I don't wanna get sent to Juvie again.
> LANX: Relax, will ya'. You're not gonna get sent to Juvie, for Christ's sake. I just wanna' see the titles.
> MISS SCOONS: Why, do you know somebody in this movie or somethin'?
> LANX: Just shut up, will ya'. (111)

Como concluye Steven Putzel al pasar revista a los efectos de distanciamiento que se suceden, *Angel City* "exhorta a la audiencia a mantener su distancia estética y a abstenerse de una identificación simplista" (1987: 151); para este crítico, como para nosotros, éste es el mensaje principal de la obra, lo que apunta a otra diferencia con la novela de West, ya que mientras ésta denunciaba la corrupción del artista por la industria de Hollywood, *Angel* "demuestra que ese público irreflexivo que no puede distanciarse de la representación resulta más temible que el artista que se deja convertir en uno de esos monstruos viscosos, de colmillos y garras, del final de la obra" (1987: 150).

Un estudio sobre la imaginación

Acabamos de ver cómo *Angel City* remeda estructuralmente los temas que plantea; *Suicide* produce una impresión similar, a través de la exploración del concepto de *imaginación.* Si tenemos en cuenta el marco teórico que esbozamos al principio de este capítulo, la obra resulta un epílogo idóneo.

En la acotación inicial de *Suicide* se describe con detalle un escenario que cuenta apenas con un piano, un sillón y una mesita adyacente sobre la que hay una lámpara. Junto a estos objetos destaca una tela blanca y fina que ocupa todo el fondo y cuyo valor es meramente funcional: "*It should be made obvious that it's a flat to the audience*" (193). La ausencia de paredes laterales, así como el hecho de que el escenario sea visible desde que el espectador entra en la sala, sugieren un planteamiento no-naturalista, que se confirma en los primeros instantes de la obra, cuando los dos detectives, Pablo y Louis, intentan encajar su cuerpo dentro de la silueta de un cadáver (presumiblemente de Niles) trazada con tiza sobre el suelo. La reconstrucción del crimen, sin embargo, no aclara nada, e incluso se llega a poner en duda a quién corresponde el croquis. En realidad, se trata de una imagen estereotipada, típica de las películas de detectives, que Shepard emplea de modo consciente para llamar la atención sobre nuestros mecanismos de conocimiento. Así lo confirma Pablo, cuyas primeras palabras, "trying to reconstruct the imagination of it" (194), avisan al espectador de la vocación epistemológica de la obra.

Este aspecto se concreta en una oposición entre dos formas de interpretar el mundo: la primera es la que siguen los detectives (que aplican una lógica newtoniana de causa-efecto en sus investigaciones) y el espectador tradicional

(acostumbrado a seguir unos parámetros similares en su análisis del arte y de la vida); a esta visión se opone el *free jazz*, que supone la entrada a un universo indeterminado, una versión más de esa obsesión de Shepard por llevar al limite la expresividad del teatro, como sucedía con la película "total" de *Angel City*, la teatralidad de las piezas en un acto y las huidas (reales o deseadas) de *La Turista*, *The Unseen Hand* y *Action*. Casi al final de la obra Petrone confiesa a Niles su fe en el poder terapéutico de este estilo musical: "It said there was a chance" (226); sin embargo, estas expectativas no se cumplen, ya que lo que persigue Shepard es, como la música silenciosa que simulan tocar Petrone y Laureen, algo que no se puede expresar. En *Suicide*, sin embargo, se ofrece una alternativa a este planteamiento: Niles decide regresar al escenario, al marco de la representación, donde se encuentra con los dos detectives, a los que plantea la siguiente pregunta:

> Are you martying yourselves with your own criminal instincts? Are you inside me or outside me? Am I inside you? Am I inside you right now? Am I buzzing away at your membranes? Your brain waves? Driving you berserk? Creating explosions? Destroying your ancient patterns? Or am I just like you? Just exactly like you? So exactly like you that we're not even apart. Not even separate. Not even two things but just one. Only one. Indivisible. (229)

A continuación Niles se esposa a los detectives, sugiriendo así que ninguna de las maneras de discurrir es útil: la lógica causal de los investigadores se derrumba ante los acontecimientos, mientras que la libertad del *free jazz* no puede ser total. Sin embargo, a diferencia de otras obras, donde Shepard envolvía al espectador en sus aporías mediante efectos espectaculares, ahora los tres personajes salen del escenario de un modo reposado, al tiempo que suena el piano. De este modo, al igual que en *Angel*, el espectador puede mantener una mayor distancia emocional con la ficción de la obra. En el mismo sentido se puede interpretar la anécdota que cuenta Laureen acerca de un anciano que contempla desde una ventana cómo su misma imagen le interpela con una serie de gestos:

> He's pointing to his head, to his own head, then pointing back to you. He keeps repeating this over and over as though it's very important. As though it's something you should have understood a long, long time ago but never did […] "If only I don't die before I find out what he means!" you say. "Just let me live five minutes longer." Then you see him more clearly than before. You see for sure that he is you […] He yells up to you in a voice you can't mistake. He yells at you so the whole street can hear him. "YOU'RE IN MY HEAD! YOU'RE ONLY IN MY HEAD!" Then he turns and walks away. You watch him go until you can't see him anymore. Then you make a clean jump all the way to the bottom. And your life goes dancing out the window. (221)

Para Deborah Geis, estas palabras aluden a un tema recurrente en el vocabulario crítico contemporáneo: la fragmentación de la identidad (1993: 72). En mi opinión, sin embargo, cabe una lectura más positiva. Después de todo, Laureen pretende ilustrar a los detectives (y, por extensión, al espectador) acerca de los riesgos de llevar una vida repetitiva, vacía de reflexión y autocrítica. En este sentido, esa imagen que al principio parece un espejismo, pero que luego cobra vida propia, bien podría simbolizar la fe del autor en el potencial de la imaginación, aun cuando por torpeza o simple rutina nuestros esfuerzos creativos e interpretativos no producen el fruto deseado.

Gracias a Stephen Bottoms hemos llegado a conocer la desesperación de Shepard en este periodo, plasmada en una serie de proyectos inacabados que se encuentran en el archivo dedicado a su figura en la Universidad de Boston. Entre ellos destaca el titulado *Fractured*, una colección de fragmentos y reflexiones que, en palabras de Shepard, constituían "merely a reflection of my inner condition" (Bottoms 1998: 134), de igual modo que el *free jazz* era para él una consecuencia de la condición moral del país (Bottoms 1998: 129). Tanto *Angel* como *Suicide* reflejan temáticamente este estado de ánimo personal y colectivo; sin embargo, la vocación epistemológica de ambas obras mitiga el alcance de este mensaje. De este modo, Shepard nos advierte de la necesidad de mantenernos alerta ante esas imágenes de la cultura popular que abundan en las sociedades occidentales.

Capítulo 3

El compromiso ético: de *Curse of the Starving Class* (1977) a *The Late Henry Moss* (2000)

En 1980 se estrena *True West*, obra que tuvo un enorme éxito de público y de crítica, debido a un planteamiento cercano a las expectativas tradicionales del espectador, que asiste a la discusión entre dos hermanos acerca de diversas cuestiones relacionadas con su pasado familiar y su visión de la vida y del arte. Austin es el típico hombre de clase media, más o menos feliz en su matrimonio y con un empleo estable como guionista de películas de Hollywood; Lee, por su parte, es un personaje huraño y violento que vive gracias a pequeños robos y cuyo hábitat natural es el desierto de Mojave. Ambos se encuentran en el sur de California, en la casa de su madre, donde Austin está ultimando un proyecto y a donde Lee acaba de llegar en busca de dinero y de un poco de compañía. Sus discrepancias acerca de la relación con su padre (perdido en algún lugar del Mojave) y sus diferencias socioeconómicas contribuyen a generar una tensión creciente que explota cuando Kilmer, un productor cinematográfico, acepta una idea de Lee para la elaboración de un western, rechazando la historia que Austin ha estado pergeñando. En relación con este asunto, Shepard opone de una manera casi dialéctica el gusto por el detalle naturalista de Lee a la mayor artificialidad con la que se expresa su hermano; en otras palabras, mientras que el primero dispone de las ideas, el segundo conoce los mecanismos para darlas forma y verosimilitud artística. Estas diferencias desembocan en un duelo del que, a diferencia de *Tooth*, nadie sale victorioso: en un gesto reminiscente de la teatralidad de las primeras piezas en un acto, Shepard cierra la obra con un *tableau* en el que vemos a los dos hermanos agarrados mientras las luces transforman el escenario "*in a vast, desert-like landscape*" (1984a: 59).

Este final espectacular, *superreal*, demuestra que el autor sigue confiando en su vieja filosofía dramática. En el mismo sentido hay que interpretar la inclusión de una historia (que Shepard probablemente extrae de su memoria) acerca de un extraño episodio: la pérdida de los dientes, tanto naturales como artificiales, de su padre. Lo atrayente de este relato radica paradójicamente en lo ridículo que resulta, así como en la aparente falta de conexión con el desarrollo de la obra, con la que guarda, sin embargo, una relación metafórica, al constituir, en palabras de Austin, "a true story. True to life" (42). Una vez más, por tanto, se comprueba la presencia de elementos que escapan del marco de la representación, de la ficción.

Más interesante aún es la atracción que estas historias ejercen sobre el espectador en el momento de ser contadas. El dramaturgo subordina así una de las funciones clásicas del lenguaje, la transmisión de conocimiento, a una capacidad de seducción que permite a los personajes (sobre todo masculinos) trascender sus coordenadas espacio-temporales, de un modo similar a los monólogos de las primeras piezas en un acto y, en menor medida, a los recuerdos nostálgicos de algunos personajes de *La Turista*, *The Unseen Hand* y *The Tooth of Crime*. En algunos casos, sobre todo *Fool for Love*, esta oposición se concreta en la difícil reconciliación entre una historia (*story*) y la Historia (*history*).

Si tenemos en cuenta que Shepard publica su "Language, Visualization and the Inner Library" en 1977, apenas sorprende que esta obsesión por aprehender una realidad no mediatizada siga siendo un tema recurrente. A mi entender, ello contradice algunas lecturas recientes de *True West*, que destacan que el Oeste en esta obra no es más que un constructo ideológico. Para llegar a tal conclusión, se opone la mentalidad de los personajes, que aún creen en algunos de los mitos de la frontera (como la posibilidad de fraguar una nueva identidad), a la postura más cínica del dramaturgo (Westgate 2006: 728). Esta interpretación es correcta, pero sólo en parte, ya que la transformación final del escenario aproxima a Shepard a la mentalidad de Austin y Lee, a ese postmodernismo a regañadientes que caracteriza todo su teatro.

Desde un punto de vista meramente estilístico, este acercamiento al realismo fue una manera de dejar atrás un modo de escritura instintivo y a veces caótico (Allen 1988: 148), sin embargo, Shepard también buscaba crear un teatro novedoso y alejado de "that kind of realism where husband and wives squabble" (Shepard 1981: 208). Esta vena experimental se aprecia si leemos algunas de las críticas de estas obras, que confirman lo inadecuado que resulta un análisis desde una

perspectiva convencional. Una vez más, Walter Kerr fue el vocero de la reacción de muchos al detectar algunas incoherencias en *Buried Child*, sin percatarse de que éstas eran fruto de las intenciones del autor (1978: 2.3). En realidad, Shepard se asemeja a otros miembros de su generación, como David Mamet, Marsha Norman o David Rabe, al emplear una dramaturgia en apariencia realista, pero que subvierte algunas de sus características más típicas, como la consistencia psicológica de los personajes y la lógica causal del argumento (Demastes 1988; Lyons 1993).[64]

En una publicación posterior junto a Vanden Heuvel, Demastes relaciona el realismo de Shepard con la Teoría del Caos, sobre todo en lo que respecta a la denuncia que muchos científicos han hecho de la artificialidad de los experimentos realizados en los laboratorios, que garantizan una serie de resultados *a priori*. Algunos desarrollos de esta teoría, como el popular *efecto mariposa*, han introducido en el lenguaje científico el concepto de *indeterminación*, de gran influencia en la Economía y en la Geografía Humana. Estas ideas se ajustan como un guante al teatro de Shepard, en el que la influencia de una mano oculta y todopoderosa ("the unseen hand") convive con una serie de cambios sorprendentes en el argumento y en la psicología de los personajes: "Aunque la Teoría del Caos no llega a la conclusión de que el comportamiento de un sistema caótico pueda ser estrictamente predecible, resulta significativo que tampoco afirme que el mundo sea totalmente aleatorio [...] Paradójicamente, esta teoría identifica sistemas de 'determinismo impredecible': existen causas y efectos, pero no podemos conocer de antemano todas las causas, ni siquiera el efecto global que va a surgir de cada una de ellas"(Demastes y Vanden Heuvel 1996: 259).[65]

Desde el punto de vista de los temas, lo más novedoso es que Shepard revisa su propio pasado y, con ello, las relaciones humanas. En ello influyó mucho su vuelta a los Estados Unidos, donde, como dijimos, residiría cerca de varios familiares, con la única y notoria excepción de su padre, que, como su trasunto teatral en *True West*, llevaría una vida de ermitaño en Nuevo México hasta su muerte en 1984. A

[64] Aunque Demastes no incluye en su estudio las obras tardías de Tennessee Williams o Arthur Miller, lo cierto es que algunas de ellas se aproximan a estas características. Pensemos, por ejemplo, en *The Two-Character Play* (1973), de Williams, o *I Can't Remember Anything* (1987), que Miller compondría, curiosamente, en colaboración con Joseph Chaikin.

[65] Este planteamiento coincide en gran medida con las afirmaciones de Austin Quigley sobre la tendencia de la crítica a encajar las obras en unos moldes predeterminados. Asimismo, el marco de interpretación que ofrecen los físicos contemporáneos se aproxima al pluralismo (frente al relativismo) que propugnaba este crítico.

pesar de estas concomitancias, el dramaturgo no pretende volver al encuentro de una serie de raíces personales, sino más bien explorar metafóricamente la posibilidad de tal regreso, lo que explica la presencia conjunta de datos autobiográficos y otros que surgen de su imaginación. Esta mezcla no es del todo nueva (ya se daba en *The Rock Garden* o *The Holy Ghostly*), pero es en las obras de corte realista donde las explota de manera exhaustiva.[66]

Una de las técnicas con las que Shepard modifica el pasado es la *exageración*, que se refleja en un retrato casi darwiniano de la familia, un determinismo al que ya aludíamos en el primer capítulo y que es especialmente palpable en la relación padre-hijo. Más allá de la herencia genética, esta situación se relaciona con la imposibilidad de superar una alteridad que adquiere con frecuencia connotaciones trágicas. En el caso de *True West*, por ejemplo, los hermanos parecen al principio dos seres antagónicos, pero poco a poco se produce un proceso de ósmosis que sugiere que ambos representan las dos caras de una misma moneda, como se corrobora en varias afirmaciones del autor (Shewey 1997: 133) y en el hecho de que los actores protagonistas se hayan intercambiado los papeles en algunos montajes.[67] En *Fool for Love* y *A Lie of the Mind*, la cuestión del Otro se distingue en el tratamiento de la mujer, que suele constituir un mero receptáculo de las fantasías del hombre.

Lo más interesante de estas obras, sin embargo, radica en la difícil convivencia de estos aspectos con otros a través de los que Shepard intenta matizar su visión determinista del mundo. Como hemos visto, esta búsqueda de alternativas es una constante en su teatro, pero ahora esta cuestión se vuelve más acuciante, debido a que los interrogantes en torno a cuestiones como *identidad* o *realidad* no se sitúan ya en el universo pop de sus anteriores obras, sino en un mundo más cercano a la realidad cotidiana del espectador.

Para ilustrar mejor las dificultades de esta empresa, conviene de nuevo volver nuestra mirada hacia el mundo del pensamiento de la segunda mitad del siglo pasado, que se enfrentó a desafíos similares.

[66] En el verano de 1974, durante un viaje de regreso a su granja de Nova Scotia, Shepard ensayaría un primer retrato familiar, *The Last American Gas Station*, en la que aparecen prefigurados varios personajes posteriores (Shewey 1997: 98).

[67] Así ocurrió, por ejemplo, en una producción de Broadway en 2002, con Philip Seymour Hoffman y John C. Reilly en los papeles principales.

DE LA EPISTEMOLOGÍA A LA ÉTICA.

En el capítulo anterior mencionábamos la interpretación radical que algunos filósofos contemporáneos, como Jean Baudrillard y Fredric Jameson, habían hecho del concepto de *imaginación*. A continuación expondremos los problemas éticos que plantean algunas de sus teorías, empezando por un aspecto muy concreto: la relación entre ficción e Historia.

La tentación de lo *sublime*

Siguiendo a Linda Hutcheon, veíamos que varias manifestaciones artísticas, como la arquitectura y la *ficción metahistórica*, recuperaban el pasado subrayando cómo nuestras vías de acceso a otras épocas están siempre condicionadas por la cultura. Esto constituía un rechazo de la epistemología postmodernista más extrema, así como de sus implicaciones éticas: "Al ser representados en la Historia, los sucesos del pasado cobran *significado*, no *existencia*. Esto se opone radicalmente a su reducción a meros simulacros, como Baudrillard sostiene […]. La Historia no es tanto 'lo que hace tanto daño' como 'lo que decimos que una vez hizo daño'—ya que estamos irremediablemente alejados en el tiempo y, sin embargo, *decididos a dar sentido al dolor real de otros (y de nosotros mismos)*" (Hutcheon 1989: 82. Cursivas mías).

Pero no es sólo Baudrillard el que incurre en determinados excesos, sino que incluso un filósofo más moderado como Jean-François Lyotard llega en ocasiones a defender planteamientos similares, sobre todo en su discusión acerca del mejor modo de representar el Holocausto judío.

Como bien explica Philip Shaw en *The Sublime* (2006), la visión de Lyotard sobre este terrible acontecimiento está influida por sus ideas sobre el arte, más concretamente por su defensa a ultranza de lo *sublime*. Este concepto, desarrollado por Burke y Kant, surge del encuentro del individuo con una entidad externa, como una montaña, una obra de arte o una idea de tal magnitud que le provoca una sensación que excede su imaginación y su capacidad expresiva (Shaw 2006: 3). Pero no es sólo la filosofía la que se ha preocupado por lo *sublime*, ya que, desde un punto de vista religioso, éste se ha empleado cómo símbolo de la existencia de un orden metafísico como Dios o el Más Allá (valga como ejemplo el Salmo 139 de la Biblia, donde David se pregunta si es posible conocer a Dios). No obstante, tanto en su vertiente laica como religiosa, existe siempre un solaz: por ejemplo, el

hecho de que no seamos capaces de expresar la idea de divinidad afirma, para la religión, la existencia de un reino trascendente e inaccesible para los mortales; desde un punto de vista kantiano, lo *sublime* reafirma la superioridad de la razón frente a la imaginación y frente a la propia naturaleza (por ejemplo, la visión del océano infinito sobrepasa mi capacidad imaginativa, pero ese encuentro permite la aparición de la idea de "infinidad," que pertenece, en puridad, al reino de la razón) (Shaw 2006: 82).

Esta vertiente, sin embargo, no se encuentra en las formulaciones del concepto que lleva a cabo el postmodernismo, para el que lo *sublime* "no se caracteriza tanto por sus promesas de trascendencia como por ratificar una inmanencia en la que lo más elevado no es sino la ilusión provocada por una percepción errónea de la realidad" (Shaw 2006: 3). En el caso de Lyotard, esta idea se refleja en su consideración casi mística del objeto artístico, ante el que el espectador, en la línea de lo sugerido por Susan Sontag en su "Against Interpretation," debe limitarse a constatar que "algo está ocurriendo," sin pretender extraer ningún mensaje, ya que, de hacerlo, estaría eliminando mediante una etiqueta su carácter específico y su capacidad de transformación (Shaw 2006: 122).

Lyotard toma esta postura tras el análisis de los cuadros del pintor abstracto norteamericano Barnett Baruch Newman, añadiendo después a Picasso, Braque y James Joyce en su lista de ejemplos. En cualquier caso, no es necesario moverse por el campo del arte más canónico para encontrar un objeto *sublime*: por ejemplo, ya hemos visto cómo muchas de las manifestaciones teatrales de los años 60 compartían una obsesión similar por desafiar la labor hermenéutica del espectador; de igual modo, un filósofo contemporáneo como Slovaj Zizek parte de la tesis de Hegel de que "en ocasiones, una exposición y una transparencia totales [...] vuelven al sujeto aún más enigmático" para demostrar que casi cualquier objeto artístico puede ser un vehículo de lo *sublime* (Zizek 2006: 154). Así se refleja en varias manifestaciones de la cultura popular, como en la escena inicial de la película *The Straight Story* [*Una historia verdadera*] (1999), de David Lynch: "La cámara reproduce la vista desde una ventana de un barrio residencial convencional; el aire ordinario de esta escena se ve alterado por la aparición de una pelota naranja que rueda de derecha a izquierda. La película no explica este suceso; la pelota es simplemente una pelota, sin embargo, al carecer de algún tipo de contexto (¿De dónde ha salido la pelota? ¿Por qué está ahí? ¿Hacia dónde se dirige?), la imagen

se ve impregnada de una significación que va más allá de su "pura presencia disfuncional" (Shaw 2006: 3-4).

Estas reflexiones, por tanto, pueden resultar productivas en el análisis de determinadas manifestaciones artísticas; sin embargo, no lo son tanto cuando se aplican al ámbito de lo histórico, como hace Lyotard en *La diferencia* (1983) respecto al Holocausto, un acontecimiento que debemos recordarlo "de tal manera que permanezca abierto a una reformulación futura ya que, de otro modo, asumiríamos que ya lo hemos entendido y por tanto lo hemos consumido como un objeto de conocimiento. Paradójicamente, este suceso sólo puede llegar a ser aprehendido si nos negamos a entenderlo o enjuiciarlo; ya que el Holocausto representa precisamente la imposibilidad de tal conocimiento" (Shaw 2006: 128).

Así las cosas, no sorprenden las alabanzas que Lyotard dedica a la serie documental de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), en la que las víctimas del nazismo logran a duras penas relatar los horrores sufridos: "*Shoah* resists the use of representation in images and music...and hardly offers a single testimony where the unrepresentable character of the extermination is not indicated, even momentarily, by the alteration of a voice, a tightening of a throat, a tear, a sob, the disparition of a witness out of frame, an upset in the tone of the narrative, some uncontrolled gesture" (Kearney 2002: 53-54). Para Lyotard, esta falta de articulación verbal contribuye a preservar el carácter único del evento y a evitar su apropiación con fines ideológicos. Sin embargo, pueden plantearse al menos dos objeciones: la primera tiene que ver con el hecho de que, a pesar de su fragmentación, los testimonios en *Shoah* se producen, a menudo con gran claridad, como cuando uno de los supervivientes recuerda que los nazis quemaron a más de 2000 judíos en Chelmno; desde un punto de vista ético, el problema surge cuando esta lectura se lleva tan lejos que toda posibilidad de recuperación del pasado se observa con sospecha. En las palabras críticas de Kearney: "La equiparación entre representación histórica y opresión totalizadora que propone Lyotard es simplista. Al identificar toda pretensión de contar la verdad sobre el pasado con la política onto-teológica de los poderosos, Lyotard adopta una actitud nihilista desmesurada hacia la memoria histórica. Casi todo se reduce un juego lingüístico del poder, por lo que la única respuesta legítima es el silencio o, a lo sumo, la experimentación intensamente personal con diferentes formas de expresión que buscan dar cuenta de lo irrepresentable sin sucumbir al discurso como tal. Así, en relación al Holocausto, Lyotard repudia cualquier intento por inscribirlo en la historia de la Humanidad y

de la justicia —ya que al compararse con otras atrocidades históricas, como los genocidios de Ruanda y de Armenia o el exterminio de los nativos americanos, su carácter de suceso único se vería truncado" (2003: 185-186).

Aun admitiendo que existen multitud de dificultades para llevar a cabo una reconstrucción de lo ocurrido en los campos de concentración, la realidad innegable de este episodio histórico trae consigo una exigencia moral hacia las víctimas que hace necesario superar ese vanguardismo al borde del silencio que defienden Lyotard y otros.[68] Después de todo, como apunta certeramente Kearney, ello equivaldría a admitir la ideología de Himmler y sus acólitos, que se referían al Holocausto como un evento sagrado y, como tal, irrepresentable (2003: 89).[69] Este olvido del pasado aumenta asimismo el riesgo de que repitamos los mismos errores del pasado, como tantas veces recordara un superviviente del Holocausto, Primo-Levi, a quien debemos también su reflexión sobre el potencial terapéutico que tiene toda narración. El siguiente pasaje, en el que el escritor italiano recuerda sus sentimientos tras Auschwitz, habla por sí solo: "The need to tell our story to 'the rest', to make 'the rest' participate in it, had taken on us, before our liberation and after, the character of an immediate and violent impulse, to the point of competition with our other elementary needs" (Kearney 2002: 150).

El problema del Otro

El hecho de que la recuperación de otras realidades ajenas a nuestro tiempo sea considerada por parte de la filosofía contemporánea como una tarea dificultosa afecta también a nuestra relación con otros individuos y sociedades. De hecho, en tiempos recientes lo *sublime* ha sido atacado desde los flancos feministas, que apuntan que este concepto ha estado tradicionalmente asociado a la virilidad y a la profundidad psicológica del hombre, en oposición a la idea femenina, mucho más superficial, de *belleza* (Shaw 2006: 9-10). Pero no es necesario conocer estas nuevas teorías para darse cuenta de que el retrato de la mujer que nos pinta Shepard

[68] Piénsese, por ejemplo, en Theodor Adorno y su famosa afirmación de que después de Auschwitz la poesía era tarea imposible.

[69] El propio Lyotard ha admitido la posibilidad de que sus teorías estéticas devengan en un culto de lo horrible, al igual que en la Alemania nazi y, en menor grado, en el capitalismo global de nuestra era, donde el conocimiento histórico ha sido reemplazado por multitud de datos inconexos (Kearney 2004: 94-95).

es un producto más de sus creencias sobre la imaginación, lo que afecta, más allá de cuestiones de género, a todas las relaciones humanas.

Con su habitual capacidad didáctica, Kearney (2003) recorre algunas teorías recientes sobre la *alteridad*, demostrando cómo parte del pensamiento contemporáneo se puede entender en relación con este concepto, tradicionalmente ignorado en los debates filosóficos, que ha estado siempre presente en la cultura popular a través de los monstruos y dioses que pueblan leyendas y mitos de todo el mundo. Su influencia en la formación de la identidad individual y colectiva es innegable, como en el caso de los Estados Unidos, "unidos" en buena medida gracias a su oposición a una serie de enemigos reales y ficticios, como los nativos americanos, los espías rusos y, recientemente, el terrorismo de Al-Qaeda.[70]

De entre todas las visiones de este tema, Kearney destaca la existencia de una escuela freudiana que considera este asunto partiendo de los procesos de nuestra mente. El psicólogo vienés aludía al término *unheimliche* para describir aquellos aspectos más oscuros de nuestra personalidad que generalmente permanecen en nuestro subconsciente, pero que pueden llegar a manifestarse, provocando una sensación de extrañeza que, sin embargo, nos resulta familiar (Kearney 2003: 73). Para superar esta división mental, buscamos proyectar esa parte desconocida en otros lugares y personas, sobre todo en aquellos extraños que nos causan un mayor miedo, lo que explica, en último término, la creación de chivos expiatorios, que no son sino esa parte de nosotros que hemos rechazado pero que vuelve a acosarnos (Kearney 2003: 74). Esta división explica la presencia de la figura del *doble* en varios relatos de terror, como ese Mr. Hyde o ese Frankenstein que parecen la materialización de los deseos más inconfesables de los protagonistas.

Julia Kristeva, en *Extranjeros para nosotros mismos* (1988), propone canalizar ese riesgo potencial en el arte y el psicoanálisis. Aunque sus teorías merecerían más espacio en este trabajo, la aportación principal de esta pensadora es que si el individuo logra aceptar su desconocimiento de sí mismo, los Otros ya no nos resultarán extraños, sino que serán observados como un ejemplo de nuestra propia ruptura interna: "It is the unraveling of the transfer—the great dynamic of alterity, of our love/hate for the other, of the otherness constitutive of our very psyche—which enables me, based on the other, to become reconciled with my own

[70] Éste no es, en todo caso, sino un ejemplo más de construcción de la identidad nacional mediante la oposición a un enemigo real o teñido de connotaciones imaginarias, como demuestra Kearney a propósito del enfrentamiento histórico entre irlandeses y británicos (2002: 79-101).

strangeness/alterity, to play with it and live with it" (Kearney 2003: 76). Este principio invita a una relación más intima con todo lo que nos es ajeno; sin embargo, para Kearney, se corre el riesgo de asumir una semejanza ciega entre el Otro y nuestro subconsciente, lo que impediría una comunicación real entre individuos de ideologías diferentes (Kearney 2003: 77).

En los diferentes comentarios de las obras veremos plasmados muchos de los conceptos teóricos arriba esbozados; sin embargo, como en todo el ensayo, nuestro objetivo no es tanto comprobar hasta qué punto la práctica teatral de Shepard se ajusta a estas teorías, sino cómo se reflexiona sobre ellas y el impacto que este proceso tiene sobre el espectador.

CURSE OF THE STARVING CLASS (1977)
El determinismo social y familiar

En el plano más superficial la trama de *Curse* gira en torno a las intenciones de una madre, Ella, de vender la casa familiar y cumplir su sueño de conocer Europa. Las cosas se complican cuando su marido, Weston, se adelanta y decide vender la vivienda de manera secreta para comprar un pequeño terreno en México; sin embargo, es estafado e, incapaz de hacer frente a las deudas, no tiene más remedio que huir, mientras unos matones vuelan el coche de su hija, Emma. La historia se completa con una serie de referencias autobiográficas: la acción transcurre en un rancho de una zona suburbana de California, a medio camino entre el pasado, simbolizado por un campo de aguacates, y el futuro que anuncia un abogado de una corporación interesada en la construcción de casas de alquiler y de campos de golf en la zona.

A pesar de no existir referencias temporales firmes, la obra apunta, por tanto, a la década de los cincuenta, época en la que se produjo una expansión de áreas residenciales en la periferia de las grandes ciudades. El hijo de la familia, Wesley, que en su idealismo de juventud resulta un trasunto literario de Shepard, airea ante su hermana su oposición a los compradores, a los que define como unos "zombies" (163) que pretenden derribar no sólo la casa, sino también los pilares de la América tradicional: "It means more than losing a house. It means losing a country" (163).[71] Esta amenaza se aprecia en el hecho de que el hogar esté infestado de termitas y,

[71] *The Curse of the Starving Class*. En *Seven Plays* (1984a). Todas las referencias pertenecen a esta edición, por lo que incluimos sólo el número de página entre paréntesis.

sobre todo, en la semiótica del escenario. La acción transcurre en una cocina muy pobre, que apenas cuenta con una mesa para almorzar, unas sillas metálicas, un frigorífico y una pequeña cocina de gas; además, no existen muros ni ventanas que acoten el espacio y la puerta de entrada está hecha añicos, por lo que el interior está expuesto a los peligros del exterior. Así se confirma cuando Weston, al entrar en casa y notar la presencia de un cordero, se pregunta: "Is this inside or outside? This is inside, right? This is the inside of the house. Even with the door out it's still the inside" (156). De nuevo nos encontramos con esa confusión de conceptos que caracteriza el pensamiento de Shepard.

Las similitudes de esta trama con *El jardín de los cerezos* (1904), de Chejov, han sido señaladas por la mayoría de la crítica. Toby Silverman Zinman, por ejemplo, destaca varios temas que son comunes a ambas, como la obsesión con la clase social, el derrumbe de la familia y la relación de la madre con un amante especulador (1988: 517). A esta lista habría que añadir la desaparición de la naturaleza, que hace imposible el deseo de escapar de los protagonistas. Weston es paradigmático en este sentido, como revela su nombre (*West-on*) y sus planes de huída. Sin embargo, su oposición inicial a marcharse, a pesar de la amenaza que representan sus acreedores, demuestra que en la América contemporánea esta empresa es imposible: "I GOT NOWHERE TO GO TO! THIS IS IT! (193). De este modo, la mitología de la frontera se revela de nuevo como un artificio ideológico, igual que ocurre con el deseo de Ella de conocer Europa o con la atracción que México ejerce sobre Emma.

Existe, sin embargo, una diferencia crucial entre *El jardín de los cerezos* y *Curse*: el retrato estereotipado de los empresarios, que hace que la obra se asemeje a un cómic o a una película de serie B. Como afirmara el responsable del estreno en los Estados Unidos, Robert Woodruff: "La estructura de la obra es, por supuesto, la del Gran Melodrama Americano. '¡Tengo la escritura!' '¡Mentira!' '¡Tengo el dinero!' '¡Que viene la pasma!' Y el tipo del bigote negro aparece al final" (Bottoms 1998: 158).

Si, de algún modo, el progreso cae como una "maldición" sobre la familia, ésta se enfrenta también a toda una serie de problemas internos, relacionados con la incomunicación entre sus miembros. Existen muchos ejemplos que apuntan en este sentido: casi todos los personajes prefieren expresarse mediante monólogos (que en ocasiones se dirigen a oyentes inverosímiles, como un cordero o un frigorífico); Ella y Weston apenas se preocupan por la suerte de sus hijos; e incluso el asesinato

de Emma es ignorado por su madre y su hermano. Sin embargo, al tiempo que los personajes resultan extraños entre sí, Shepard subraya los lazos hereditarios que los unen, unos lazos que para Ella forman parte de la maldición familiar:

> It goes back and back to tiny little cells and genes. To atoms. To tiny little swimming things making up their minds without us. Plotting in the womb. Before that even. In the air. We're surrounded with it. It's bigger than government even. It goes forward too. We spread it. We pass it on. We inherit it and pass it down, and then pass it down again. It goes on and on like that without us. (174)

Esta regresión de la familia a un estado casi animal se refleja en el nombre de pila de los personajes, muy similares entre sí, y, sobre todo, en las referencias a la sangre y a la enfermedad, que recuerdan a *Red Cross* y a *La Turista*. Sabemos, por ejemplo, que Emma ha tenido su primera menstruación, un acontecimiento que su madre interpreta como algo negativo: "She's got the curse" (155); otro caso notorio es el del cordero vivo, que ha sido infectado por unos gusanos y cuya sangre, tras ser sacrificado, impregna el cuerpo de Wesley.

Este retrato negativo se dibuja de forma más lírica a través de dos historias. La primera, que cuenta Wesley al principio, se asemeja a los parlamentos de las piezas en un acto por su ritmo envolvente y por la pirotecnia de imágenes que se suceden. A ello hay que añadir el contraste entre el principio del relato, en el que se evoca un estado de armonía con el entorno, y la llegada del padre, borracho y con ganas de bronca, que perturba este idilio:

> I was lying there on my back. I could smell the avocado blossoms. I could hear the coyotes. I could hear stock cars squealing down the street. I could feel myself in my bed in my room in this house in this town in this state in this country. I could feel this country close like it was part of my bones. [...] I listened like an animal. My listening was afraid. Afraid of sound. Tense, Like any second something could invade me. Some foreigner. Something undescribable. Then I heard the Packard coming up the hill […]. Then I could picture my Dad driving it. Shifting unconsciously. Downshifting into second for the last pull up the hill. I could feel the headlights closing in. Cutting through the orchard. I could see the trees being lit one after the other by the lights, then going back to black. My heart was pounding. Just from my Dad coming back. (137)

El monólogo continúa con una descripción, abundante en sustantivos y participios, de los ruidos que se producen una vez que su padre entra en casa: "Bottle crashing. Glass breaking. Fist through door" (138). Como ocurría con el relato de la bola de nieve de *Red Cross*, el sujeto hablante acaba disolviéndose en sus propias palabras. Por otra parte, llama la atención que el padre sea percibido como un absoluto extraño, una impresión que se confirma cuando su hijo se refiere

a él con el apelativo genérico “Man” (138). Ello no es óbice, sin embargo, para que Wesley tenga una sintonía casi animal con su progenitor, ya que es capaz de imaginar sus movimientos.

Esta concepción del Otro como alguien lejano a la vez que íntimo (pero siempre indescriptible), se confirma en la historia que Weston cuenta al comienzo del tercer acto, la mañana después de que haya decidido, de forma sorprendente, convertirse en un padre de familia ejemplar. En ella conocemos cómo un águila devoró los testículos de un cordero que éste, un buen día, estaba castrando. Esta anécdota, con sus asociaciones de pérdida de virilidad, se relaciona con la actividad del narrador, que se encuentra inmerso en una actividad, como doblar la ropa, tradicionalmente femenina. A continuación aparece Wesley, ensangrentado tras una pelea en un bar, que le pide que continúe su relato. La negativa de Weston (“you’ve already heard it”) (184) es enigmática: tal vez aluda al hecho de que Wesley estaba escuchando desde el *off-stage*; el uso del *present perfect*, sin embargo, sugiere que éste ya conocía lo ocurrido. Esta interpretación se confirma en la escena que cierra la obra, en la que Wesley y su madre narran la lucha del águila con un gato, también interesado en las partes íntimas del cordero. En este combate ambos vuelan por los aires asidos entre sí, lo que provoca su caída “like one whole thing” (200). La relación de este desenlace con el proceso de regresión de la familia no necesita explicación.

En este primer análisis textual se perciben algunas preocupaciones típicas del teatro de Shepard, como la negación de las categorías *dentro* y *fuera*, la desorientación de los personajes y su compulsión narrativa. Sobre este último aspecto dirigimos ahora nuestra mirada.

El orden frente al caos

Al hablar de *Action*, comprobamos cómo los personajes carecían de instrumentos para dar sentido a sus vidas, lo que les llevaba a realizar una serie de acciones que resultaban, sin embargo, poco efectivas. Esta misma ansiedad se localiza en *Curse*, donde el único elemento de continuidad entre el presente y el pasado son los vínculos sanguíneos entre los miembros de la familia. Aunque, como acabamos de ver, Ella sugiere que éstos son el origen de todos sus males, Weston los interpreta como una de las causas de su sorprendente conversión:

> I felt like I knew every single one of you. Every one. Like I knew you through the blood and flesh. Like our bodies were connected and we could never escape that. But I didn´t feel like escaping. I felt like it was a good thing. It was good to be connected by blood like that. That a family wasn't just a social thing. It was an animal thing. (186)

Los momentos posteriores a esta toma de conciencia resultan relevantes: sabemos por boca de Weston que éste primero tomó un baño y luego lavó la ropa sucia de la familia, lo que sugiere la liturgia del bautismo y de otros ritos paganos asociados con la purificación del alma mediante el agua. Sin embargo, como casi siempre ocurre en Shepard, el ritual no produce el resultado esperado, al menos por dos motivos.

El primero remite a la misma falta de identidad narrativa que sufrían los personajes de *Action*. Así, el padre explica que el cambio de actitud respecto a su familia es un modo de dar sentido a una existencia caótica: "I kept trying to piece it together. The jumps. I couldn't figure out the jumps. From being born, to growing up, to droppin' bombs, to having kids, to hittin' bars, to this" (194). Sin embargo, éste prefiere crear una ficción a la carta antes que ocuparse de las consecuencias de sus acciones pasadas, como deja patente al afirmar que no recuerda nada de las deudas que finalmente le obligan a huir a México.

El segundo motivo se relaciona con el ambiente de hostilidad que rodea toda la obra, lo que impide llevar a cabo una de las características típicas de todo ritual: su transmisión de padres a hijos. Así le acontece a Wesley, que busca una transformación espiritual que desemboca, sin embargo, en una nueva ruptura de categorías, en este caso entre el Ser y el Otro:

> I tried taking a hot bath. Hot as I could stand it. Then freezing cold. Then walking around naked. But it didn't work. Nothing happened. I was waiting for something to happen. I went outside. I was freezing cold out there and I looked for something to put over me. I started digging around in the garbage and I found his clothes. [...] and every time I put one thing on it seemed like a part of him was growing on me. I could feel him taking over me. (195).

Esta asimilación irracional de padre e hijo se confirma cuando su madre, poco después, llega incluso a confundirlos.[72]

Otro elemento que contribuye a incrementar la sensación de entropía guarda relación con la estructura de la obra, más concretamente con el contraste entre las historias que narran los personajes y el desarrollo de la trama. Weston, como acabamos de ver, se lamenta de la imposibilidad de encontrar un hilo conductor en

[72] La obra recuerda en este sentido a *The Rock Garden*, donde se produce un hecho similar.

su vida; curiosamente, esa misma lógica de causa-efecto es lo que Shepard se deleita en subvertir una y otra vez.

Por ejemplo, la conversación inicial entre Ella y su hijo, en la que ésta revela lo sucedido la noche anterior, transcurre dentro de unos parámetros de lo más naturales: la madre explica cómo llamó a la policía al sentir que su vida corría peligro; también de manera razonable, Wesley la reprende por haber cerrado la puerta y provocar que Weston no tuviera más remedio que echarla abajo; por último, Wesley conjetura que éste debió de tomar el Packard para escapar y Ella confirma que ése es el coche que ha desaparecido (Randall 1998: 125).

Tras este intercambio prosaico, Wesley realiza una descripción lírica de lo ocurrido. Como es habitual en Shepard, la atención del espectador se desvía del contenido y se centra en la actividad misma de narrar, gracias no sólo a la intensidad rítmica y poética del lenguaje, sino también al hecho de que el relato es totalmente ignorado por Ella, que centra su atención en freír unas lonchas de bacon. Con anterioridad analizábamos la sucesión de monólogos como una muestra de la falta de comunicación entre los miembros de la familia; desde un punto de vista narrativo, nos encontramos con una serie de momentos aislados que, sin embargo, mantienen una gran coherencia interna. En suma, mientras que la trama, el *plot* de la obra está fragmentado, cada uno de las historias tienen un principio, un desarrollo y un fin.

Deborah Geis interpreta esta dicotomía desde la perspectiva de la psicología de los personajes, que, debido a su desorientación, acuden a la fantasía para construir su subjetividad, lo que se concreta en la adopción de diversos modelos extraídos de la cultura popular norteamericana: Wesley representa al artista adolescente en su sensibilidad poética y en su amor a la tierra, así como al clásico gamberro juvenil, faceta que revela al orinar sobre un trabajo escolar de su hermana; Emma sueña con aventuras que parecen extraídas de una novela de Hemingway o de Kerouac, a la vez que es capaz de comportarse como una hija ejemplar y estudiosa; Henry James y toda la visión idealizada de Europa pueblan la conciencia de Ella; el individualismo y la confianza en poder empezar de cero llevan a Weston a comprar un terreno en el desierto. En este sentido, el único punto en común entre ellos es la emoción extrema, casi violencia, con la que se ponen todas las máscaras (Geis 1993: 77 y ss.).[73]

[73] Véanse también Randall (1988: 19) y Bottoms (1998: 160-162).

Más importante aún es el hecho de que estos roles no sólo sirven de referente a los personajes, sino también al espectador, en buena medida por su lógica predisposición a extraer significados y ordenar su experiencia de la obra de arte. El problema, sin embargo, surge cuando no existe ningún modo de establecer un mínimo sentido de continuidad entre los diferentes estados de ánimo, algo que Shepard subraya al recurrir a diversos estilos de narración: Wesley, como hemos visto, se centra en sus sensaciones y emplea un ritmo hipnótico; Ella, por su parte, es mucho más narrativa; Weston se asemeja a su hija en la historia del águila, pero en el relato de su purificación moral se acerca a las técnicas introspectivas de Wesley. En definitiva, Shepard cae de nuevo en el relativismo extremo o, lo que es lo mismo, en el retrato de unos sistemas autónomos (monistas) entre los que no es posible establecer lazos. La alternativa, como ya hemos señalado en otras ocasiones, residiría en una visión pluralista, que sin llegar a una síntesis, admitiera la posibilidad de establecer un diálogo entre ámbitos diferentes, tanto personales como interpersonales.

Curse, por tanto, frustra la sed de interpretación del espectador, que tan sólo experimenta, por volver a Lyotard, una serie de "lightings which short-circuit thinking itself" (Shaw 2006: 123) o, en la formulación más negativa de Fredric Jameson, "una sucesión de significantes aislados y desconectados que no logran constituir una secuencia coherente" (1999: 119). Incluso en el único atisbo de continuidad, la historia de Weston sobre el águila que finalizan a dúo Ella y Wesley, ésta se produce sólo a un nivel inconsciente, no sólo porque Ella recoge el relato de su marido de un modo mecánico ("something went just right through me. Just from looking at this lamb") (199), sino sobre todo porque su hijo permanece de espaldas durante toda la escena. Ello justifica la afirmación de Geis de que el lenguaje en esta obra se asemeja a una epidemia (1993: 78).

Es innegable que muchas de las ideas que acabamos de verter se localizan en otras obras de Shepard; sin embargo, el marco semirrealista de *Curse* hace que aumente la sensación de desorden, ya que se anulan de una manera más brusca las expectativas iniciales del espectador. Como se comprobará en el siguiente apartado, la negación de una posible lectura en clave simbólica desempeña también un papel importante en este sentido.

La subversión del marco simbólico

En el primer capítulo mencionábamos cómo Shepard, al igual que otros dramaturgos de su generación, subrayaba las cualidades fenomenológicas de los objetos escénicos, obstruyendo la inevitable proyección de significados sobre el escenario. En su lugar, emergía un antisimbolismo que se recreaba en la mera superficie de los objetos y de los personajes.

Los ejemplos en *Curse* son abundantes, como se comprueba en los rimeros de ropa sucia, los penetrantes olores a comida, la presencia de un cordero vivo y la falta de pudor de Wesley al mear sobre un trabajo escolar de su hermana. Bien es cierto que, como en el realismo tradicional, a veces se invita al espectador a establecer asociaciones: por ejemplo, los olores apuntan al hambre de los personajes y a la conexión animal entre los miembros de la familia; la ropa sucia simboliza el estado de decadencia moral de la familia; la comida, especialmente unas alcachofas, evocan un entorno agrario, etc. Sin embargo, al tiempo que Shepard favorece esta lectura tradicional, la pone en duda, al hacer literal el significado de esos objetos y acciones. En el diálogo inicial entre Wesley y su madre, por ejemplo, ésta hace referencia a su capacidad para detectar mediante el olfato la presencia de su marido. El suspense que produce esta revelación se rompe cuando un fuerte aroma a carne se extiende por el escenario. Lo mismo sucede con las alcachofas- "stale piss" (174) para uno de los personajes secundarios —y el lavado de las prendas, que queda reducido a un hecho cotidiano e insignificante.

Existen dos elementos escénicos en los que este proceso fenomenológico crea un contraste mayor, debido a sus connotaciones culturales. El primero de ellos es el cordero, animal que aparece reseñado en varios pasajes bíblicos: Abraham sacrificó a uno de ellos en lugar de a su hijo Isaac; Jesucristo es definido como un buen pastor y como un cordero sumiso que ha dado su sangre en la cruz por los hombres; la sangre de este animal se roció también sobre los judíos que salieron de Egipto para asegurar la buena salud de sus primogénitos, etc. Una vez más, sin embargo, la presencia real del cordero funciona como contrapunto irónico a estas lecturas. Este antisimbolismo se refuerza mediante los matices negativos que adquiere el animal: Wesley intenta sacrificarlo para sufrir una transformación similar a la de su padre, pero lo único que consigue es que la sangre le salpique; de igual modo, Ella narra la historia del águila y el gato motivada por la visión del cordero degollado, como ya se dijo.

El segundo objeto que llama la atención es el frigorífico, que los personajes abren una y otra vez en busca de comida. Su asociación con el "starving class" del título parece obvia, ya que casi siempre está vacío; sin embargo, Shepard no está demasiado interesado en este tipo de interpretación. Por ejemplo, en clara contradicción con el título, los personajes admiten que su situación no es tan preocupante como para morirse de hambre (142); y los matones y el abogado, que representan la trama social de la obra, son estereotipos, cuya aparición en escena es incluso ignorada por el resto. El hecho de que durante unos instantes Emma culpe al electrodoméstico de sus males, como si se tratara de un personaje más, introduce también un matiz irónico. Por último, la frecuencia con la que los personajes lo manipulan acaba erosionando su valor simbólico y reafirmando su estatus de mero objeto funcional.[74]

Este planteamiento afecta también al lenguaje. Así, hay que referirse a la frecuencia con que los personajes de *Curse* gritan, lo que señala la ausencia de un subtexto emocional (al igual que sucede con los monólogos, en los que los personajes airean sus impresiones más íntimas). Además, el hecho de que en muchas de estas conversaciones los hablantes se sitúen en el *off-stage* contraviene un elemento básico en la creación de significados de la dramaturgia realista: la *acción indirecta*, un concepto desarrollado por Anton Chejov para referirse a aquellos acontecimientos que transcurren fuera del escenario, pero que afectan al desarrollo del argumento desde el momento en que los personajes aluden a ellos en sus parlamentos. Esto explica, por ejemplo, la lectura en clave social de muchas de las obras de este estilo, en las que el espectador intuye la existencia de una sociedad más o menos determinada que se extiende más allá de lo que contempla. Por el contrario, sabemos que el ámbito del *off-stage* en la dramaturgia de Shepard irrumpe casi siempre en escena, como sugieren la puerta rota y esos animales y productos de la naturaleza que uno esperaría "encontrar" mediante alusiones lingüísticas. A la luz de todo lo dicho, la siguiente afirmación de John Glore sobre *Curse* resulta equivocada: "La obra en su conjunto nos invita a reunir todas las piezas, colocarlas en el orden adecuado y dar una explicación sobre ellas. Ninguna obra de Shepard ha creado esa necesidad, y lo que es más importante, ninguna ha satisfecho esa necesidad como *Curse*. La obra cobra una dimensión clásica al

[74] Orr se expresa en términos parecidos (1991: 130 y ss). Chaudhuri, por su parte, analiza el valor de la repetición en una obra posterior, *Buried Child*, como un modo irónico de llamar la atención sobre el proceso que hace posible la aparición de mitos (1997: 103). Lo mismo podría afirmarse, a mi entender, respecto de *Curse.*

proporcionarnos algo —un Significado— que sigue resonando después de que los sentimientos provocados por la representación de la obra se hayan difuminado" (Shewey 1997: 110).

Es justamente esta sed de significados con lo que Shepard juega una y otra vez. Algo parecido hacía Beckett, pero si en aquél el objetivo era sugerir una constelación de posibles lecturas, en el caso del americano éstas acaban pasando a un segundo plano, en beneficio de una filosofía teatral que subraya la superficie de la representación. De hecho, el único tema que desarrolla la obra de un modo consistente es que resulta imposible escapar de los lazos familiares.

Además de esta pobreza ideológica, habitual en nuestro autor, hay que advertir que *Curse* no alcanza la calidad estilística de piezas precedentes. Las referencias a la sangre y la enfermedad, por ejemplo, resultan demasiado repetitivas, incluso dentro de un esquema dramático en el que la repetición tiene una función concreta; de igual modo, aunque uno de los objetivos de la obra es desestabilizar las bases del realismo tradicional, la coexistencia de la trama económica y familiar resulta un tanto forzada y gratuita.

Por fortuna, Shepard corregiría algunos de estos errores un año más tarde, perfeccionando su retrato de la familia americana y planteando la necesidad de dar una respuesta imaginativa y ética a las injusticias del pasado y del presente.

BURIED CHILD (1978)

La tradición dramática norteamericana: intertextualidad y originalidad

Al igual que *Curse*, *Buried Child* sería dirigida por Robert Woodruff, con la colaboración del propio Shepard, en el Magic Theater de San Francisco. La obra cosecharía un Pulitzer, lo que serviría para que el dramaturgo empezara a ser considerado más allá de los círculos del teatro independiente (Shewey 1997: 128). Con independencia del significado real de este tipo de galardones, lo cierto es que el valor artístico y humano de *Buried Child* es innegable, como demuestran los numerosos artículos críticos que se han escrito sobre ella.

Como ocurría en *Curse* con esa doble temática social y familiar, la trama de *Buried Child* tiene también dos vertientes, que en este caso parten de un tronco común: la familia y su pasado. El título de la obra alude al misterio que rodea el asesinato de un niño, presumiblemente fruto del incesto entre Halie y uno de sus hijos (Tilden) que tuvo lugar años atrás. Él padre de éste, Dodge, es el principal

sospechoso de tal crimen, si bien la obra no es del todo explícita y tanto éste como otros personajes tienden a esquivar ("dodge") cualquier posible acción que ilumine el pasado.

Desde un punto de vista psicológico, esta amnesia explica tal vez el estado de decadencia que sufre la familia: Dodge, una suerte de Weston envejecido, es un anciano gruñón y alcohólico que jamás abandona su sillón; su mujer, Halie, se refugia en los brazos de un extravagante pastor protestante[75] y vive sumida en un pasado de fantasía, refiriéndose de forma constante a otro hijo muerto en Vietnam, Ansel, al que atribuye toda una serie de virtudes extraídas del imaginario norteamericano, como la destreza en el deporte y el valor en combate; el hijo mayor, Bradley, es el heredero de los patrones de violencia de su padre, a la vez que resulta una figura vulnerable, debido a la falta de una pierna que suple con una prótesis; por último, Tilden, tras una juventud de glorias deportivas y aventuras en la carretera, se siente ahora " *profoundly burned out and displaced*" (69), aunque es el único que muestra una cierta bondad en su comportamiento.[76]

Desde la escena inicial, en la que el espectador asiste a una conversación a gritos entre Dodge y su mujer (que se encuentra en su habitación, en un piso superior que no vemos), se transmite la ansiedad y la separación física y emocional de este grupo de personas, que, en las escasas ocasiones que se preocupan por los demás, lo hacen de un modo mecánico y rutinario. El estado de esta familia, por tanto, no es demasiado diferente al de la de *Curse*, semejanza que se extiende también al entorno natural donde transcurren ambas obras, en este caso, una granja situada en el estado de Illinois (lugar de origen del autor).

Dodge explica que ésta no ha producido nada desde 1935, la época de la Gran Depresión; sin embargo, esta fecha coincide también en el tiempo con la desaparición del niño, como se insinúa en varias ocasiones. Dodge, por ejemplo, afirma que "we couldn't let a thing like that continue. We couldn't allow that to grow up right in the middle of our lives. It made everything we'd accomplished look like it was nothing. Everything was cancelled out by this one mistake. This one weakness" (124). El hecho de que se refiera al niño de manera vaga, como algo inconcreto ("that"; "that thing") que crece ("grow up"), relaciona a la criatura con la vegetación. De igual modo, otro personaje, Shelley, abraza unas zanahorias

[75] En este sentido, la obra recuerda a algunos dramas de Ibsen, especialmente *Espectros* (1882), donde el clero aparece caricaturizado.

[76] *Buried Child*. En *Seven Plays* (1984a). Todas las referencias pertenecen a esta edición, por lo que incluimos sólo el número de página entre paréntesis.

como si de un niño se tratara (93-94), y en la escena final se asocia su renacer con el de los campos. Al igual que en *The Waste Land* (1922), por tanto, la decadencia de la naturaleza parece una consecuencia de la falta de principios éticos de los personajes.

La segunda trama la protagoniza el hijo de Tilden, Vince, que en compañía de su novia, Shelley, llega de visita tras mucho tiempo fuera. Los ecos autobiográficos de este regreso se evidencian en su ropa vaquera (la favorita de Shepard) y en el hecho de que lleve un saxofón (su afición a la música); pero, sobre todo, es su gran interés por retornar al hogar lo que revela su condición de trasunto literario del autor. Como dice Shelley: "Vince has this thing about the family now [...] he feels it's important. You know. I mean he feels he wants to get to know all of you again. After all this time" (86). Esta idea la reitera después, al describir el carácter casi ritual del viaje de vuelta de su novio: "We had to stop off at every tiny little meatball town that he remembered from his boyhood! Every stupid little donut shop he ever kissed a girl in. Every Drive-In. Every Drag Strip. Every football field he ever broke a bone on" (119).

Sin embargo, nadie reconoce al recién llegado, lo que motiva su desesperación y la inquietud de Shelley. Esta situación cambia al final, cuando Dodge le nombra heredero de los bienes de la familia. Ello tiene lugar tras un viaje nocturno que analizaremos con detalle más adelante.

El lector avisado habrá percibido ya en este breve resumen numerosos ecos de la tradición dramática norteamericana. De hecho, Shelley nos alerta nada más entrar en la casa del carácter intertextual de la familia:

> SHELLEY: This is the house?
> VINCE: This is the house.
> SHELLEY: I don't believe it!
> VINCE: How come?
> SHELLEY: It's like a Norman Rockwell cover or something.
> VINCE: What's a'matter with that? It's American.
> SHELLEY: Where's the milkman and the little dog? What's the dog's name? Spot. Spot and Jane. Dick and Jane and Spot. (83)

Ello explica que los personajes sean reconocibles sin demasiado esfuerzo. Por ejemplo, Halie remite con sus ensoñaciones a la Amanda Wingfield de *The Glass Menagerie* (1944), y en su refugio en la religión a la Mary Tyrone de *Long Day's Journey into Night* (1956). El retrato sórdido y deprimente de la obra maestra de O'Neill reside en el fondo de *Buried Child*, como también es innegable la amplia

influencia de *Death of a Salesman* (1949), con la que comparte varios temas, como la nostalgia por una América rural que se intuye cercana (pero que es irrecuperable más allá del propio jardín), las frustraciones de diversas generaciones y el intento por llevar una vida nómada de Biff, Tilden y Vince (Chaudhuri 1997: 109-110).

Casi toda la crítica recoge también las similitudes con *Desire Under the Elms* (1924), patentes en el tema del incesto y del asesinato del niño, así como en el *setting*, ya que, a pesar de la fachada realista, existen elementos que apuntan a otros estilos, en este caso el expresionismo. Esto se comprueba no sólo en el minimalismo clásico de Shepard (apenas vemos un sofá, una lámpara, el sillón de Dodge y un televisor), sino también en la presencia de una galería semiiluminada en el foro por la que los personajes entran y salen del escenario y tras la que se vislumbran "*the shapes of dark elm trees*" (63). Asimismo, las escaleras que conducen a la habitación de Halie y se pierden por un lateral contribuyen a su aparición espectral al principio de la obra: "*Just her feet are seen at first as she makes her way down the stairs, a step at a time. She appears dressed completely in black, as though in mourning. Black handbag, hat with a veil, and pulling on elbow length black gloves*" (73). Por último, hay que señalar la existencia de algunos objetos que impregnan la obra de un ambiente misterioso e inquietante, como la televisión encendida y sin sintonizar cuya pantalla cetrina se refleja en la cara de Dodge, la pierna artificial de Bradley (que emite un sonido chirriante) e incluso la máquina de afeitar que éste emplea para rapar la cabeza de su padre.

Otra influencia clara es *Who's Afraid of Virgina Woolf?* (1962), sobre todo en relación con la existencia puramente verbal de Ansel y el niño enterrado. Para Charles Lyons, éste último personaje constituye un *leitmotiv* del teatro moderno, inaugurado por Ibsen y el *kindermod* de *El pato salvaje* (1885), que representa el secreto de muchas obras realistas (1993: 115 y ss.). De este modo, su descubrimiento sirve para elucidar los temas y, desde un punto de vista psicológico, suele resultar beneficioso para el individuo (en *Virginia Woolf*, por ejemplo, esto supone el fin de la inocencia de George y Martha). Sorprendentemente, este efecto no se produce cuando Dodge revela lo ocurrido años atrás, debido, en primer lugar, a que existen versiones dispares del pasado (Dodge, por ejemplo, comienza afirmando que el niño fue enterrado antes del nacimiento de Tilden, y Halie niega la confesión final de su marido). Otra causa menos aparente es la artificialidad que rodea la supuesta revelación del misterio, ya

que Dodge parece simplemente querer acallar las acuciantes preguntas de los demás, o tal vez demostrar su maestría como narrador (Bottoms 1998: 177).

En una línea similar, Chaudhuri defiende que éste y otros momentos de la obra juegan con la sed de significados del espectador, aspecto en el que se asemeja a *The Homecoming* (1965), de Pinter, donde se revela un secreto familiar que tampoco acarrea consecuencias importantes y que es ignorado por el resto de personajes. Lo mismo acontece en relación con la presencia de fotografías, un modo de representación que, contrario a lo que cabía esperar, subraya la amnesia y la superficialidad de las familias retratadas por ambos dramaturgos (Chaudhuri 1997: 107). Por ejemplo, en *The Homecoming*, Max entrega un retrato suyo a su hijo, Teddy, para que se lo muestre a sus nietos americanos. Este ofrecimiento, que normalmente asociaríamos con un deseo de perpetuar la memoria de la familia, adquiere connotaciones funestas cuando su nuera decide quedarse en Inglaterra para ejercer la prostitución. En este contexto, la instantánea que Max, significativamente, saca de la cartera, parece más bien un pago a cambio de la madre (Chaudhuri 1997: 108).

En *Buried Child*, abundan también las referencias a las fotografías familiares que cuelgan en el cuarto de Halie. Como espectadora ideal o *raissoneur*,[77] Shelley los observa durante su primera y única noche en la casa con el propósito de conocer mejor a la familia de su novio; el resultado, sin embargo, no es del todo satisfactorio:

> SHELLEY: Your whole life's up there hanging on the wall. Somebody who looks just like you used to look.
> DODGE: That isn't me! That never was me! This is me. Right here. This is it. The whole shooting match.
> SHELLEY: So the past never happened as far as you're concerned?
> DODGE: The past? Jesus Christ. The past. What do you know about the past?
> SHELLEY: Not much. I know there was a farm. (111)

A continuación ésta describe algunas de las imágenes que le han llamado la atención, como el maíz y un niño en brazos de una mujer (que no parece reconocerle como suyo), que se relacionan con la trama de la obra, pero que Dodge prefiere ignorar. Lo mismo ocurre con las cruces de las paredes de la habitación, que resultan absurdas, sobre todo teniendo en cuenta la personalidad del sacerdote,

[77] Para muchos críticos, como DeRose (1992: 106-107), esta función aproxima a Shelley a los detectives de obras previas.

Por último, el consejo con el que Dodge trata de poner fin a su conversación con Shelley sugiere que el pasado ha quedado reducido a una serie de imágenes superficiales: "Halie's the one with the family album. She's the one you should talk to" (112).[78]

Como veremos a continuación, no son sólo la familia y el realismo norteamericanos los que se tratan irónicamente.

Entre lo mítico y lo literal

Más que ninguna otra pieza de nuestro dramaturgo, *Buried Child* contiene ecos mitológicos sobre los que la crítica ha llamado la atención. Es improbable que Shepard tuviera alguna historia concreta en mente al componer la obra, pero es innegable que juega con la resonancia universal de varias narraciones y símbolos que tal vez haya extraído de forma inconsciente de fuentes tanto autorizadas como populares.[79]

Tucker Orbison (1994) localiza dos leyendas fundamentales. La primera, planteada ya por Thomas Nash (1983), versa sobre el mito de la vegetación, articulado por James Fraser en *The Golden Bough* (1890-1915). Este relato se basa en la presencia de un personaje (El Rey del Maíz) cuya salud garantiza el bienestar de la tribu; una vez que envejece, sin embargo, las tierras se vuelven estériles, por lo que debe ser sacrificado para que su poder pase a manos de alguien más joven, capaz de mantener las cosechas. Esta historia explica el testamento verbal por el que Dodge deja todas sus posesiones al joven Vince, así como la presencia de diversos elementos naturales, como el maíz y las zanahorias que Tilden dice haber recogido en los campos estériles de la granja. La lluvia continua de los dos primeros actos parece preparar la tierra para este renacimiento, anunciado ya en el epígrafe de la obra, extraído del poema "Alberto Rojas Jiménez viene volando," en el que Pablo Neruda describe cómo el espíritu de su amigo fallecido se reencarna en la naturaleza a través del agua. En la escena final Halie confirma desde su habitación el rebrote misterioso de la tierra, que precede la entrada de Tilden con el niño enterrado: "Tilden was right about the corn […]. I've never seen such corn.

[78] En su colección de relatos, *Motel Chronicles*, Shepard incluye fotografías suyas y de miembros de su familia, lo que contribuye a la mezcla de ficción y realidad que caracteriza al libro.

[79] Esto no debería sorprender. Por ejemplo, sabemos por varios críticos que la historia del águila y el gato de *Curse* provenía de un cómic.

[…] Tall as a man already. This early in the year. Carrots too, Potatoes, Peas. It's like paradise out there […]. A miracle. I've never seen it like this. Maybe the rain did something. Maybe it was the rain" (131-132).[80]

Este marco de interpretación, sin embargo, se viene abajo cuando comprobamos que Vince, en realidad, no contribuye a la regeneración de la familia, sino que adopta la misma perspectiva de Dodge, en un proceso de regresión que se manifiesta en su estado de embriaguez y en su comportamiento violento. Esta idea se corrobora cuando se sienta en el sillón de su abuelo y recibe la herencia familiar (apenas una serie de instrumentos de labranza de escaso valor, cuya larga enumeración introduce una nota de ironía). El hecho de que en la última escena Vince permanezca "*staring at the ceiling as though* TILDEN *wasn't there*" (132) no deja dudas acerca de su deterioro moral.

Orbinson recurre también a otra leyenda: Parsifal y el Santo Grial. La primera versión de esta historia corresponde a Chrétien de Troyes, que escribe acerca de un joven atolondrado, Parsifal, que durante una cena en el castillo de un anciano y enfermo monarca (el Rey Pescador) observa cómo varios objetos, entre ellos el Santo Grial, desfilan antes sus ojos. Malinterpretando el consejo que le había dado su tutor, este aventurero comete el error de no inquirir acerca del significado de su visión. En versiones posteriores el héroe inicia un proceso de crecimiento interior, mostrando un mayor interés por el Grial y el Rey Pescador, lo que provoca no sólo el descubrimiento del codiciado tesoro, sino también la regeneración de las tierras baldías que rodean el castillo y la mejora de la salud del monarca.[81]

A grandes rasgos, la leyenda alude a la búsqueda inconsciente de la madurez o, como afirma Orbison, a la necesidad de plantearnos una serie de preguntas íntimas, de enfrentarnos con los demonios de nuestra propia naturaleza (1994: 510). Esta interpretación se teñiría de espiritualidad merced a la relectura de varios autores cristianos, pero en cualquiera de sus versiones es evidente que esta última fase del relato legendario no se produce en *Buried Child*, ya que Vince no madura ni los campos vuelven a florecer por su culpa. Como ya hemos dicho, éste, tras una noche en la carretera, regresa ebrio de alcohol y de violencia. De manera significativa, además, Vince ignora la puerta y entra en la casa tras rasgar con un cuchillo una de

[80] Graham relaciona la presencia de los productos naturales con los rituales de las tribus Pueblo, que Shepard posiblemente conociera, dado su interés por la cultura nativa norteamericana (1995: 79-80).
[81] Tanto esta referencia como la fuerza vivificadora del agua recuerdan también a *The Waste Land* (1922), si bien, como ya he dicho, lo más probable es que Shepard acudiera a diversas fuentes de inspiración.

las redes que separan el interior del porche, lo que refuerza la negación del marco ritual que podría constituir el hogar familiar (Graham 1995: 94).[82]

El viaje en el que se concreta el cambio de personalidad de este personaje invita a numerosas interpretaciones de tipo psicológico, como la que hace Orbison a través de Jung y sus teorías sobre el inconsciente colectivo (1994: 513); desde mi punto de vista, sin embargo, este momento se relaciona más bien con el retrato de las carreteras estadounidenses que Baudrillard dibuja en su *América* (1986). En este libro, a caballo entre el ensayo y la prosa poética, el filósofo francés defiende los viajes como un modo de conocer el país muy superior a los cauces intelectuales: "Recorred diez mil millas a través de América, y sabréis mucho más acerca de ese país que todos los institutos de sociología o ciencias políticas juntas" (1987: 78). En esta valoración Baudrillard se muestra deudor de una tradición americana que se remonta por los menos hasta los escritos de inspiración trascendentalista. Pensemos, por ejemplo, en "Walking" (1861), donde Thoreau escribe que esta actividad le permite "trascender el discurrir del tiempo" (1990: 246), o en "Song of the Open Road" (1856), poema en el que Whitman emprende un viaje con el objetivo de encontrar una sabiduría "alejada de las escuelas [...] y de toda comprobación empírica" (2001: 123). Sin embargo, mientras que en estos casos la iluminación interior del escritor convive con la descripción de unos territorios entonces semidesconocidos (piénsese, por ejemplo, en el catálogo de especies que Thoreau incluye en muchas de sus obras naturalistas o en la galería de personajes que desfilan por las páginas de *Leaves of Grass*), en la *sociedad del simulacro* el entorno queda reducido a un decorado televisivo, donde los atributos culturales y de ocio asociados a esta actividad se desvanecen en una experiencia rayana en lo sublime: "Nada más ajeno al *travelling* puro que el turismo o el ocio. Por ello, donde mejor se realiza es en la banalidad extensiva de los desiertos o en la, también desértica, de las metrópolis —nunca consideradas como lugares de placer o cultura, sino televisivas— como *scenery*, como guiones. […] Este *travelling* carece de excepción: cuando tropieza con un rostro conocido, con un paisaje familiar o un desciframiento cualquiera, se rompe el encanto. El encanto amnésico, ascético y asintomático de la desaparición sucumbe al efecto y la semiología mundana" (Baudrillard 1987: 19-20).

[82] De manera similar, Callens interpreta el pasillo del porche como una zona cargada de connotaciones rituales: "the porch functions [...] as the liminal zone between inside and outside, between sacred and profane" (1986: 410).

La postura de Shepard respecto al viaje en la sociedad contemporánea es ambigua. Por un lado, al igual que en los ejemplos anteriores, la carretera resulta un lugar idóneo para la introspección del escritor y, de hecho, sabemos que Shepard ha compuesto algunas obras durante sus desplazamientos en coche, muy frecuentes debido a su aerofobia (Brantley 1994:1).[83] Por otro lado, la ausencia de referentes culturales y sociales encierra también varios peligros, como la desorientación del viajero.

En este sentido, lo que le ocurre a Vince es muy revelador. Como hemos visto, éste concibe su viaje, en principio, como un regreso a las raíces familiares; sin embargo, este proyecto pronto se revela como una utopía y, desconcertado por la ignorancia de sus parientes, decide conducir borracho hacia la frontera de Iowa, donde vive un momento con connotaciones epifánicas:

> I could see myself in the windshield. My face. My eyes. I studied my face. Studied everything about it. As though I was looking at another man. As though I could see his whole race behind him. Like a mummy's face. I saw him dead and alive at the same time. In the same breath. In the windshield, I watched him breathe as though he was frozen in time. And every breath marked him. Marked him forever without him knowing. And then his face changed. His face became his father's face. Same bones. Same eyes. Same nose. Same breath. And his father's face changed to his Grandfather's face. And it went on like that. Changing. Clear on back to faces I'd never seen before but still recognized. Still recognized the bones underneath. The eyes. The breath. The mouth. I followed my family clear into Iowa. Every last one. Straight into the Corn Belt and further. Straight back as fas as they'd take me. Then it all dissolved. Everything dissolved. (130) [84]

A pesar de que Vince parece ganar en conocimiento, lo que acaba emergiendo es una experiencia inefable, que origina una pérdida de conciencia y hasta de identidad. Para crear este efecto, es fundamental una vez más el ritmo hipnótico de la narración, que Shepard compone a través de la alternancia de frases largas y cortas, así como mediante el uso de la tercera persona (que convierte a Vince en un extraño para sí mismo) y la construcción pasiva que precede su "disolución." Igualmente, es significativo que este descubrimiento se haga sobre una superficie

[83] Estas y otras ideas ya las he desarrollado con relación a sus obras no-dramáticas, donde el viaje y la carretera son dos elementos omnipresentes (Vázquez 2007). Reaves (2001) hace también una lectura muy interesante de este tema.

[84] Paul Auster, en su novela *Moon Palace* (1989), describe a través del personaje de Effing sensaciones similares sobre el efecto del desierto en la mente: "La tierra es demasiado grande ahí fuera, y después de un tiempo empieza a engullirte. Llegué a un punto en el que no podía soportarlo más. Todo ese maldito silencio y vacío. Intentas mantener la calma, pero es demasiado grande, las dimensiones son demasiado monstruosas y, finalmente, no sé cómo describirlo de otra manera, finalmente deja de estar ahí. No existe mundo, ni tierra, ni nada. Acaba siendo eso, Fogg, al final todo es un figmento. El único lugar en el que existes es en tu cabeza" (152).

reflectante, un parabrisas que actúa a modo de pantalla y que recuerda a la *sociedad del simulacro* de Baudrillard. Por último, hay que destacar que Vince "*delivers [his] speech front*" (130), es decir, introduce un elemento espectacular que pone en entredicho la honestidad de sus palabras (Geis 1993: 80). Esto motiva que su confusión se contagie también al espectador, que difícilmente podrá dar un sentido claro a las palabras que escucha. En definitiva, nos encontramos ante una muestra más de la desaparición del mito de la frontera en la América contemporánea, de su reducción a un mero espectáculo (Westgate 2006: 735-736).

Este último aspecto plantea el interrogante de si Shepard emplea todas las referencias mitológicas como un modo de elaborar significados múltiples, un subtexto que, como el niño, está *enterrado*, o más bien como simples *citas* que, al igual que las fotografías, no revelan nada.

La obra en este sentido es ambigua, como se aprecia, por ejemplo, en los vegetales, que, a pesar de estar cargados de simbolismo, tienen sobre todo un significado literal. Así, cuando Tilden trae el maíz al escenario, su madre le pregunta: "What's the meaning of this corn? (75), un interrogante que también se plantea el espectador, sobre todo cuando aquél cubre el cuerpo de su padre con el cereal. En cuanto a las zanahorias, éstas adquieren un valor pragmático en el instante que Shelley (que antes había propiciado una lectura simbólica al abrazarlas como a un niño) las emplea para protegerse de un entorno extraño y hostil (de nuevo, una actividad doméstica como salvaguarda de las mujeres): "I'll stay and I'll cut the carrots. And I'll cook the carrots. And I'll do whatever I have to do to survive. Just to make it through this" (94).

Chaudhuri realiza una interpretación similar a la nuestra, trazando una comparación interesante con el retrato de la naturaleza en Pinter y Beckett: "Mientras que Pinter […] ignora el mundo que se extiende más allá de ese espacio tan estrecho en el que se relacionan los personajes, y Beckett representa modestamente la naturaleza, no importa cuán desdibujada y alejada de lo humano, la dramaturgia de Shepard incluye tanto lo que está 'ahí fuera' como todos los modos de dar sentido a esa realidad, incluyendo aquéllos, como la mitología y la intertextualidad, que se contradicen mutuamente" (1997: 112). Este planteamiento se extiende también a otros objetos, sobre todo al sofá, que Dodge, Bradley y Vince ocupan a modo de trono (es decir, como un posible símbolo); sin embargo, tal vez se trate sólo de una referencia a *Henry IV*, de Shakespeare, y Shepard esté de nuevo jugando con el espectador (Chaudhuri 1997: 105).

Llegados a este punto, cabe preguntarse por la enigmática escena final, en la que Tilden irrumpe en escena con los restos del niño, mientras Halie relata desde su habitación el rebrote milagroso de la tierra. La relación de este hecho con la salida a la superficie del cuerpo se confirma en sus últimas palabras:

> Good hard rain. Takes everything straight down deep to the roots. The rest takes care of itself. You can't force a thing to grow. You can't interfere with it. It's all hidden. It's all unseen. You just gotta wait til it pops up out of the ground. Tiny little shoot. Tiny little white shoot. All hairy and fragile. Strong though. Strong enough to break the earth even. It's a miracle, Dodge. I've never seen a crop like this in my whole life. Maybe it's the sun. Maybe that's it. Maybe it's the sun. (132)

La crítica ha ofrecido variadas respuestas a esta escena. Autores como Nash (1983) y Auerbach (1982: 61) hablan de un momento poético que introduce, al modo de las *miracle plays* medievales, una nota de esperanza en el universo gris de la familia. Sin embargo, a nadie escapa que la escena es ambigua: Dodge acaba de morir y Tilden, después de todo, porta un niño muerto. Otros críticos señalan la existencia de elementos negativos o irónicos: para Wilson, por ejemplo, el cadáver, después de todo, no es más que un objeto escénico transformado en algo simbólico por la sed de significados del espectador (1987: 50); Geis apunta al contraste entre la fertilidad que describe Halie y la cruda realidad de los restos humanos (1993: 81); Wade se basa en el hecho de que el bebé éste envuelto en trapos para señalar las semejanzas con esa "mummy's face" del monólogo de Vince, a su vez un eco de la "long-line of corpses" (112) que, según Dodge, compone la historia familiar (Wade 1997: 102); finalmente, Chaudhuri detecta trazos intertextuales en la intervención de Halie, como el juego con "sun"/ "son," que puede aludir tanto a la fusión con la naturaleza como a una simple referencia a *Hamlet* (1997: 112) o (debería haber añadido) al final de *Espectros* (1882), de Ibsen, donde Oswald, de manera enigmática, invoca la presencia del sol, tal vez como una cura simbólica de su enfermedad mental. La incertidumbre que Halie transmite al repetir "maybe" tres veces es compartida también por Chaudhuri, para la que este pasaje es "al menos tan antimítico como mítico, tan intertextual como arquetípico, tan afirmativo de asociaciones superficiales como de verdades profundas" (1997: 112).

Coincido con estos críticos en que Shepard no ofrece una conclusión clara. El estado de decrepitud de la familia, como en *Curse*, parece imparable; sin embargo, la profusión de elementos simbólicos aporta un aire de esperanza novedoso. Para aclarar este asunto es imprescindible analizar el planteamiento metateatral de la

obra y el papel que desempeña Tilden, un personaje fundamental en la creación de un contexto de interpretación alternativo.

El valor del sufrimiento

A propósito del reestreno de *Buried Child* en 1995, Shepard comentaría algunos de las modificaciones que había introducido, como la resolución sin ambages de la trama acerca de la paternidad y del asesinato del niño, y la mayor presencia de Vince, que tomaría el relevo de Dodge como protagonista (Coen 1996: 28). Estos cambios refuerzan los aspectos temáticos más negativos de la pieza, esa herencia ineluctable que se transmite de generación en generación.

Sin embargo, creemos que Tilden constituye en ambas versiones una posible alternativa, ya que se trata de un personaje que, a pesar de vivir al borde de la locura —o tal vez por ello—, adquiere cierta dignidad. De manera significativa, en un apunte personal escrito en pleno proceso de composición de la obra, Shepard había manifestado su deseo de que Tilden no fuera retratado como un idiota, sino como un inocente (Whiting 1988: 553). Así se constata en muchos momentos, como en su tratamiento bondadoso de Shelley, que contrasta con la actitud indiferente o violenta que recibe del resto de personajes (Bradley incluso introduce un dedo en su boca, lo que parece una violación simbólica). De igual modo, es el único miembro de la familia que vive en contacto con la naturaleza (Tilden-¿"tiller"?), recogiendo el maíz y las zanahorias.

Para comprender a este personaje es fundamental el relato que él mismo hace del viaje que emprendió tras el asesinato de su hijo. Una vez más las interminables y solitarias carreteras del Suroeste norteamericano fueron el enclave elegido:

> I drove all day long sometimes. Across the desert. Way out across the desert. I drove past towns. Anywhere. Past palm trees. Lightning. Anything. I would drive through it. I would drive through it and I would stop and I would look around and I would drive on. I would get back in and drive! I loved to drive. There was nothing I loved more. Nothing I dreamed of was better than driving. (102)

No es sólo el *setting* del viaje el que resulta familiar, sino también el estado mental, que trasciende el entorno geográfico, la realidad natural y social que aquí sugieren, a modo de sinécdoque, el desierto y las ciudades. Tilden, como Vince, desea olvidar lo acontecido y encuentra solaz en la carretera, pero acaba regresando al hogar. A pesar de estas similitudes entre ambos, Tilden reconoce dos causas muy concretas de esta vuelta, lo que contrasta con el retorno casi hipnótico del joven.

La primera tiene que ver con la soledad que acarrean estos viajes en medio de la nada: “I was alone. I thought I was dead” (78); aún más importante es su confesión posterior a Shelley, en la que rechaza sus aventuras como un impulso propio de juventud y explica su retorno como una obligación moral hacia su hijo:

SHELLEY: Do you do much driving now?
TILDEN: Now? Now? I don’t drive now.
SHELLEY: How come?
TILDEN: I’m grown up now.
SHELLEY: Grown up?
TILDEN: I’m not a kid
SHELLEY: You don’t have to be a kid to drive.
TILDEN: I wasn’t driving then.
SHELLEY: What was it?
TILDEN: Adventure. I went everywhere.
SHELLY: Well you can still do that.
TILDEN: Not now.
SHELLY: Why not?
TILDEN: I just told you. You don’t understand anything. If I told you something you wouldn’t understand it.
SHELLY: Told me what?
TILDEN: Told you something that’s true.
SHELLY: Like what?
TILDEN: Like a baby. Like a little tiny baby. (102-103)

Para el espectador, este diálogo no carece de cierta ironía, ya que superficialmente Tilden se sigue comportando de un modo casi infantil; sin embargo, esta regresión no anula, a mi juicio, el impacto de sus palabras; más bien al contrario. De hecho, es su leve retraso mental lo que le permite mantenerse ajeno a los asuntos familiares, como cuando Dodge lo ignora y nombra heredero a Vince.

Doris Auerbach describe a este personaje como “el tonto purificado por el sufrimiento [...] El único personaje que no intenta ocultar los pecados que han sido cometidos” (1991: 57), sugiriendo así un tema que entronca con nuestro bagaje teórico. Con anterioridad vimos cómo algunos pensadores contemporáneos defendían el valor de la narración como un instrumento de defensa ante el riesgo de inefabilidad que encerraba el pensamiento de Lyotard y Baudrillard. En general, *Buried Child* ofrece ejemplos que parecen dar la razón a éstos, como la imposibilidad de conocer qué paso realmente con el niño. Lo mismo se puede afirmar de los sueños de Halie sobre Ansel, el hijo presuntamente fallecido en Vietnam, cuyo listado de virtudes no es sino un intertexto más, y de la religiosidad ridícula y patética del reverendo Dewey. En un mundo en el que el lenguaje ha

perdido toda relación con la verdad, éste queda reducido a un instrumento de manipulación y de exhibición.

Sin embargo, el sufrimiento de Tilden funciona como un mecanismo compensatorio, que llama la atención sobre la necesidad de admitir que ciertos hechos pasados, no importa cuán difíciles de determinar, han ocurrido. En este sentido, y en contra de lo que opina Wilson, Tilden, en la última escena, introduce los restos del crío de una manera totalmente realista, incluso cruda: "TILDEN *appears from stage left, dripping with mud from the knees down. His arms and hands are covered with mud. In his hands he carries the corpse of a small child.* [...] *The corpse mainly consists of bones wrapped up in muddy, rotten cloth*" (132). Al tiempo, como vimos, Halie inicia su descripción de la fertilidad de la tierra en un lenguaje poético que remeda los mecanismos de la elegía, donde las palabras emergen como una forma de duelo que sirve para trascender la perdida del ser querido. Sin embargo, lejos de reducirlo a un objeto estético, como tantas veces ocurre en este subgénero lírico (Clewell 2004), Shepard consigue, gracias a esa yuxtaposición con la realidad objetiva del cadáver, mantener el carácter único de lo ocurrido. Un difícil equilibrio que se aproxima a lo que Richard Kearney aconsejaba en relación al tratamiento del pasado

Desde un punto de vista estructural, esta escena provoca además que todos los instantes de la obra con potencial simbólico, como la aparición del maíz o la asociación verbal del niño con la tierra, cobren unidad de forma retrospectiva, una mirada a la que Shepard invita también mediante los ecos intratextuales de la intervención final de Halie, que, a mi entender, prevalecen sobre las posibles "citas" que enumeraba Chaudhuri. Finalmente, el estado cercano al paroxismo de Vince, así como la muerte del patriarca, refuerzan el contraste entre el pesimismo que sugiere la trama sobre la herencia familiar y la visión, mucho más positiva, del renacer de la tierra.

Como conclusión, podemos afirmar que *Buried Child* sigue la línea de *Angel City* y *Suicide in B Flat*, ya que los asuntos tratados se reflejan estructuralmente; pero además, en el caso de *Buried*, Shepard introduce un fuerte contenido ético, novedoso en su producción, que permite relacionar lo que en otras obras, como *Curse*, permanecía como simples fragmentos.

En la pieza que vamos a analizar a continuación, Shepard volverá a emplear una fuente de autenticidad, retratando por primera vez una mujer capaz de hacer frente a la agresividad de los personajes masculinos.

FOOL FOR LOVE (1983)
El subjetivismo en el retrato de la mujer

A principios de la década de los ochenta la popularidad de Shepard alcanza su punto álgido. En pocos años el escritor se convierte no sólo en un objeto de devoción femenina, sino también en el centro de atención de la crítica, que escribe numerosos artículos tanto sobre sus obras más recientes como sobre piezas anteriores que habían pasado desapercibidas fuera de los círculos del teatro alternativo. Una parte de estos estudios versa sobre cuestiones de género.

Bonnie Marranca fue una de las primeras analistas en llamar la atención sobre este asunto al apuntar la falta de un punto de vista femenino en todas sus obras (1981: 30). Florence Falk (1981a), Mimi Kramer (1983) y David Savran (1984) se expresan en términos similares, señalando como causa la nostalgia de Shepard por el pasado del país, donde las mujeres tradicionalmente han desempeñado papeles secundarios. Considerando lo visto en capítulos anteriores, es innegable que éstas rara vez adquieren protagonismo y cuando lo hacen, como en *Buried Child* y *Curse of the Starving Class*, el retrato dista mucho de ser positivo. En este esquema general, sin embargo, conviene advertir algunas excepciones, como la doncella de *Red Cross*, que "derrota" lingüísticamente a sus rivales; los personajes femeninos de *Action*, cuya rutina doméstica las aleja en parte de la angustia existencial de sus compañeros masculinos; y, en menor medida, Shelley.[85] Laura Graham, por su parte, señala asimismo la existencia de mujeres poderosas que funcionan a modo de profetas, como Cavale[86] en *Cowboy Mouth* y Spider Lady en *Operation Sidewinder* (1995: 306).

Sin negar la validez de estas lecturas, lo cierto es que *Fool* es la primera obra que incluye un personaje femenino alejado de estereotipos. En ello tuvo que ver la relación sentimental de Shepard con la actriz Jessica Lange, que provocó no sólo el fin de su primer matrimonio, sino también el deseo de componer y dirigir *Fool*: "The play came out of falling in love. It's such a dumbfounding experience. In one way you wouldn't trade it for the world. In another way it's absolutely hell. More than anything, falling in love causes a certain female thing in a man to manifest, oddly enough" (Simpson *et al*. 2000: 342). En una entrevista posterior Shepard reiteraría esta idea afirmando que esa parte femenina del hombre había sido

[85] En un primer borrador este personaje era un simple estereotipo, que sería modificado gracias a las sugerencias de la actriz que le dio vida en su estreno: Betsy Scott (Hall 1993: 94).
[86] Hay que recordar, en cualquier caso, que este personaje fue creado por Patti Smith.

"historically damaged," con consecuencias nefastas para el artista (Rosen 2004: 226). El mayor protagonismo de la mujer en *Fool* —y con posterioridad en *A Lie of the Mind*— sería el resultado, en definitiva, no sólo de una mayor curiosidad por el sexo opuesto, sino también de la necesidad de introducir un ingrediente emocional que pudiera corregir los excesos de su visión masculina del mundo:

> You start out as an artist, I started out when I was 19, and you're full of defenses. […] But then you get to a point where you say, 'But there's this whole other territory I'm leaving out.' And that territory becomes more important as you grow older. […] You have to start including that other side or die a horrible death as an artist…You can't grow that way. And I don't think you can grow as a person that way, either. There just comes a point when you have to relinquish some of that and risk becoming more open to the vulnerable side, which I think is the female side. (Sessums 1988: 76)

Annette Kolodny (1975) ha demostrado la tendencia de la literatura americana (tanto histórica como ficticia) a conceptualizar la frontera como una realidad femenina, una imagen pastoral que sirve de mecanismo de control ante los horrores de lo desconocido. Esta mentalidad es también la de Shepard, que en la anterior cita emplea una de sus metáforas preferidas, el *territorio*, como si la mujer fuera, en realidad, algo que conquistar. Más sospechoso aún resulta el hecho de que ésta se conciba como mero instrumento en el crecimiento del artista y, por extensión, de los hombres, un aspecto que está detrás de la reacción airada de algunos críticos.

Para Linda Hart, por ejemplo, las mujeres en *Fool* y *A Lie* están "condicionadas por la mirada masculina" (1988: 77), de igual modo que en la pornografía, donde éstas constituyen generalmente la materialización de las fantasías masculinas. En el mismo sentido, Ann Wilson se apoya en Freud y Lacan para demostrar que Eddie construye a May como un objeto de deseo inalcanzable o, si se prefiere nuestra terminología, *sublime* (1987). Este retrato de la mujer ya aparecía en una de las primeras colaboraciones de Shepard con Joseph Chaikin, *Savage/ Love*, donde se recrea la experiencia del amor de pareja desde el primer encuentro hasta la aparición de los celos, pasando por momentos cotidianos de la vida en común. El hilo conductor de todos estos instantes es la dificultad del hombre para alcanzar el conocimiento completo de la otra persona, como se refleja en la siguiente escena: "I feel like a detective/ Spying/ Your sleeping body// I'm not very far from sleep/ Your dream changes/ Your lips move/ Talking to it/ In words I've never heard// Then comes a longing/ That I don't understand/ Because it feels like it's toward you/ But here you are/ So I don't understand/ What this longing's for" (1984a: 332). Aunque se sugieren algunas pistas para resolver estos dilemas, como la

necesidad de destruir aquellos roles predeterminados por los usos sociales, resulta imposible encontrar una solución, ya que el lenguaje nunca podrá expresar de modo directo la experiencia del amor (se incluyen dos monólogos titulados, significativamente, "Babble") ni trascender, por tanto, la subjetividad individual de los amantes (la última palabra que oímos es el pronombre "You," repetido hasta cuatro veces). En este orden de cosas, la única solución viable es el asesinato o el suicidio: "For one moment I think of the killing/ Still/ Frozen// I'm confused by the yearning/ I want to have your dreams inside me/ I want to strangle your dreams/ Inside me// As the lights come through/ And the night is turning into day/ I want to know I'll die before you/ I want to know I'll die before/ We aren't lovers anymore" (1984a: 332). Sin duda, es posible asociar este pasaje con algunos postulados del psicoanálisis moderno: "Debido a que el amante, en la famosa formulación de Lacan, desea aquello que en el amado es más que el amado […], el intento de poseer esta escurridiza cualidad está condenado al fracaso. De hecho, parece que la única posibilidad de unión absoluta con el amado se consigue en la muerte" (Shaw 2006: 144).

En *Fool*, Shepard ahonda en este tema a través de una reflexión acerca de la naturaleza subjetiva de la realidad, que el padre de los dos hermanos amantes, el Old Man, defiende como la única manera de fraguar una relación con el sexo opuesto. En una primera conversación con su hijo, por ejemplo, afirma estar contemplando en una pared del escenario "a picture of Barbara Mandrell," una popular cantante country y actriz de televisión de la época con la que dice estar casado: "That's realism. I am actually married to Barbara Mandrell in my mind" (27).[87] Esta perspectiva quijotesca se sugiere también en una historia que relata poco después acerca de una parada nocturna en medio del campo durante un viaje familiar por las interminables carreteras de Utah. Lo más interesante de esta anécdota, sin embargo, no es su contenido, sino el éxito con que el viejo logra reproducir y transmitir al espectador una serie de sensaciones, como las que le llevaron a confundir un rebaño de vacas con una amenaza que de nuevo se sitúa en el ámbito de lo misterioso y de lo puramente subjetivo: "Then, all of a sudden, I saw somethin' move out there. Somethin' bigger than both of us put together. And it started to move toward us kinda' slow" (32). De igual modo, las últimas palabras de la obra salen de su boca, y le sirven para reiterar su posesión mental de Barbara

[87] *Fool for Love*. En *Fool for Love and Other Plays* (1984b). Todas las referencias pertenecen a esta edición, por lo que incluimos sólo el número de página entre paréntesis.

Mandrell: “That’s the woman of my dreams. That’s who that is. And she is mine. She’s all mine. Forever” (57). Este estado de felicidad contrasta con la inestabilidad de la pareja, lo que vuelve más atractivo su discurso. En suma, “lo que ‘es real’ es lo que la mente transforma en una imagen” (Wilson 1987: 56).

Pero la influencia del Old Man no se limita a sus comentarios, ya que, a pesar de permanecer en un rincón y sentado en una mecedora durante casi toda la obra, es capaz de detener el tiempo, provocar cambios físicos (cuando habla, un foco le ilumina) e interaccionar con sus hijos (sobre todo con Eddie), condicionando de ese modo el desarrollo de la acción y la mirada del espectador. De hecho, contradiciendo la acotación inicial, en la que se nos dice que es sólo un producto de la mente de los protagonistas, parece que es él quien tiene el poder de imaginarlos.

Estas fantasías sobre la mujer y la realidad alcanzan su punto álgido con The Countess, un personaje cuyo rasgo más llamativo es su irrealidad, que se trasluce no sólo en su estrafalario apelativo, sino también en otros aspectos: por ejemplo, su coche es descrito por May en términos hiperbólicos (“a big, huge, extralong, black, Mercedes-Benz [...] the kind of car I always pictured her in”) (37-38); y el espectador no llega a verla, si no es de un modo metonímico, gracias a los ruidos y los focos de su coche, que recorren el auditorio desde el *off-stage*.

Movida por un supuesto despecho de Eddie, ésta se perfila como una figura temible, que dispara hacia el motel y finalmente vuela por los aires la camioneta del protagonista. En este sentido, se asemeja a esas *femmes fatales* de películas como *The Last Seduction* [*La última seducción*] (1994), de John Dahl; *Wild at Heart* (1990) [*Corazón salvaje*], de David Lynch; o *Body Heat* [*Fuego en el cuerpo*] (1981), de Lawrence Kasdan que amenazan la integridad de los hombres. Sin embargo, como Slovaj Zizek ha argumentado, ello no supone la superación de unos determinados patrones de pensamiento masculinos: “La *femme fatale* neo-*noir* sigue ejerciendo su irresistible poder de seducción sobre su infeliz compañero; su estrategia consiste en engañarle precisamente a base de decirle toda la verdad. Su compañero es incapaz de aceptarlo, se aferra desesperadamente a la convicción de que tras la superficie fría y manipuladora tiene que haber un corazón de oro que salvar, una persona con sentimientos cálidos y humanos, y que su actitud fría y manipuladora no es más que una estrategia defensiva. [...] En consecuencia, la fantasía no resulta del todo superada en el universo del neo-*noir*: la *femme fatale* sigue siendo una fantasía masculina, es decir, la fantasía de encontrar un Sujeto perfecto bajo la figura de una mujer absolutamente corrupta que sabe lo que hace y

lo hace porque quiere" (2006: 154). Esta interpretación se corrobora al final, cuando Eddie decide salir en pos de la Condesa, una escena que está cargada de ambigüedad. ¿La persigue para vengarse por lo que ha hecho o para reunirse con ella? Lo más lógico sería pensar lo primero, ya que, después de todo, ésta ha destruido su medio de vida; sin embargo, existen otros aspectos que ponen en duda esta interpretación. Nótese el tono del siguiente diálogo que tiene lugar poco después de la explosión:

> EDDIE: I'm just gonna' go out and take a look. I gotta' at least take a look, don't I?
> MAY: What difference does it make?
> EDDIE: Well, I can't just let her get away with that. What I am supposed to do? (*moves toward stage-left door*) I'll just be a second.
> MAY: Eddie—
> EDDIE: I'm only gonna' be a second. I'll just take a look at it and I'll come right back. Okay? (56)

La falta de convicción de Eddie y el miedo de May apuntan a que éste tiene otras razones para querer atraparla. De hecho, cuando Martin, instantes después, asegura que Eddie volverá, May se limita a repetir "he's gone" (56), reafirmando la atracción irresistible que la Condesa ejerce sobre su compañero. Del mismo modo, la versión cinematográfica de la obra se cierra con la imagen de Eddie galopando como un poseso a lomos de uno de sus caballos, transmitiendo una sensación a medio camino entre la rabia y la exultación. La Condesa, en definitiva, permanece como un objeto del deseo masculino, una proyección psicológica que remite al mundo neo-*noir* y, de manera más amplia, a los planteamientos sobre la alteridad que exponíamos en la introducción teórica de este capítulo.

May, a pesar de ser un personaje mucho más complejo, tampoco sale bien parada. En la escena inicial la vemos sentada sobre la cama y con la cabeza entre las piernas, mientras Eddie, tras aplicar resina a las riendas de su caballo (un símbolo de dominación evidente), conmina a May a que lo mire. Poco después ésta le dice que "you're either gonna' erase me or have me erased" (22), lo que sugiere su conciencia del problema y, por tanto, la posibilidad de enfrentarse a él. Así ocurre cuando se mofa de los sueños de su compañero acerca de una vida futura en el campo: "I hate chickens! I hate horses! I hate all that shit! You know that. […] You keep comin' up here with this lame country dream life with chickens and vegetable and I can't stand any of it. It makes me puke to even think about it" (25); o cuando se burla de que Eddie haya recorrido miles de millas para reunirse con ella (la relación entre el espíritu de la frontera y las fantasías sobre la mujer).

Sin embargo, esto no es suficiente. Con anterioridad, veíamos cómo May se dejaba llevar por su subjetividad a la hora de describir a la Condesa, participando así de una epistemología claramente masculina. Lo mismo ocurre cuando imagina a ésta con Eddie: "All I see is a picture of you. You and her. I don't even know if the picture's real anymore. I don't even care. It's a made-up picture. It invades my head. The two of you. And this picture stings even more than if I'd actually seen you with her. It cuts me. It cuts me so deep I'll never get over it" (28). El tono monótono con el que May, de acuerdo a la acotación, se expresa subraya que la fantasía se ha apoderado completamente de ella.

El único momento en el que May parece triunfar sobre la epistemología masculina ocurre cuando afirma que su madre, una de las dos amantes del Old Man (la otra es la madre de Eddie), se suicidó, incapaz de soportar la vida libertina del viejo. Al escuchar esta versión, éste pide a su hijo que defienda "the male side a' this thing" (54); Eddie, sin embargo, corrobora las palabras de May y, en el único momento de reconciliación de la obra, se funde en un abrazo pasional con su pareja. Sin embargo, la irrupción de la Condesa los separa de nuevo: Eddie huye, mientras que May acaba también sucumbiendo a su obsesión amorosa, dejando la habitación con premura. Estos lazos pasionales guardan concomitancias con la actitud del viejo hacia sus dos amantes, a las que abandonaba con frecuencia. Como sugiere el epígrafe de la obra: "The proper response to love is to accept it. There is nothing to do;" en otras palabras, los personajes están sumidos en un determinismo genético que dificulta la posibilidad de mantener una relación afectiva madura.

En el siguiente apartado indagaremos en el papel que desempeña el espectador de *Fool for Love*, a través del análisis de un aspecto que, como el de la mirada, reside también en la base del teatro: lo *lúdico*. Para ello, emplearé como punto de partida mi propia experiencia como director de *Fool*, añadiendo otros comentarios surgidos en montajes profesionales de la obra. En último término, se verá cómo el humor provoca que May, aun representando una fuente de honestidad similar a la de Tilden en *Buried*, quede relegada a un segundo plano.

La mujer como víctima del juego

Desde un primer momento el *setting* de la obra, una habitación de un motel barato, sugiere que las relaciones familiares han dejado de constituir una realidad

estable. Como bien recoge Chaudhuri, a diferencia de los hoteles, la única función del motel en la literatura y en la sociedad contemporánea es facilitar el desplazamiento, sin constituir en ningún caso un hogar o un punto de encuentro entre realidades culturales diversas (1997: 286).[88]

En piezas anteriores veíamos cómo algunos personajes recordaban sus aventuras en la carretera; en *Fool*, el motel nos traslada emocionalmente al corazón de estos viajes, a un estado de ánimo convulso que Shepard considera esencial para una producción adecuada de la obra: "*The play is to be performed relentlessly, without a break*," leemos en la nota inicial de la edición impresa. A la creación de este ambiente contribuye una iluminación cetrina y, sobre todo, la música country de Merle Haggard, que abre y cierra la obra. Muchos de los temas de este estilo musical, como el alcoholismo, el apego a la tierra o el gusto por contar historias, se localizan en *Fool for Love*, pero su mayor punto en común es el tratamiento del *amor*. Como Shepard ha admitido: "More than any other art form I know of in America, country music speaks of the true relationshisp between the American male and the American female... Terrible and impossible" (Fay 1984: 19).

Este motivo, sin embargo, se acompaña de una buena dosis de ironía. De hecho, en comparación con el resto de obras que exploran las relaciones familiares, *Fool for Love* resulta una pieza casi liviana: el tema del incesto entre dos hermanos de padre resulta chocante para el espectador; sin embargo, no hay rastro de los ecos trágicos de *Curse* o *Buried*. En muchos aspectos, el antecedente más claro de este tono es *True West*, donde abunda el humor (un humor negro, en muchos casos). Ambas obras, además, conceden gran la importancia al físico de los actores y a unos diálogos mucho más breves y punzantes que los de *Curse* o *Buried*, piezas que Shepard pasaría a considerar ahora como "verbose and overblown" (Bottoms 1998: 183).

Todas estas características introducen un aire de espontaneidad, similar al de las primeras obras en un acto, que es especialmente recurrente en *Fool*. En la acotación inicial, por ejemplo, leemos que cada una de las paredes de la habitación del motel esconde unos altavoces, cuya función es amplificar el sonido de los cuerpos de los protagonistas al rebotar sobre los límites del escenario y el ruido de dos puertas (una conduce a la calle y la otra al baño) que se cierran de golpe una y otra vez. Asimismo, en las primeras representaciones en el Magic Theater, Shepard aumentó este efecto colocando varios altavoces bajo los asientos de los

[88] Ver también Londré (1992).

espectadores para que éstos sintieran las vibraciones de las paredes. Por último, hay que referirse al Mercedes de la Condesa (con sus luces y ruidos) y a la explosión final, que causa el relinchar de los caballos de Eddie, mientras el espectador percibe más allá de la ventana el color y el sonido del fuego. Éste y otros momentos similares contribuyen a resquebrajar el realismo del escenario y a difuminar aún más la delgada línea entre ficción y realidad que continuamente cruzan los personajes masculinos.

Una misma orientación lúdica se percibe en la composición de los personajes. Como ya comenté con anterioridad, tuve la suerte de dirigir esta obra hace unos años. En el transcurso de los ensayos mi trabajo con el actor que encarnaba a Eddie se centró en cuestiones clásicas en el campo de la interpretación, como la búsqueda de motivaciones y objetivos. Sin embargo, pronto comprobamos lo absurdo de estos ejercicios, ya que, en realidad, el personaje no entraña mayores complicaciones psicológicas y se puede componer siguiendo el estereotipo fílmico del cowboy. Esta posibilidad se convierte en necesidad si consideramos todas las exigencias físicas del papel (una vez más, la tendencia performativa de los personajes), ya que Eddie ha de ser diestro en el manejo del lazo de rodeo (hasta tal punto de enredarlo sin fallos en los cuatro postes de la cama), saber manejar y limpiar una escopeta e, incluso, ser capaz de dar una voltereta.

Una vez dominadas éstas técnicas, el actor llegó a sentirse tan cómodo que decidió improvisar, haciendo algún que otro guiño al público, como en la escena de la escopeta, donde rompió la cuarta pared al apuntar directamente al patio de butacas. Incluso en una de las representaciones, en la que la cama se nos vino abajo de modo accidental, el protagonista tuvo la ocurrencia de hacer un comentario sobre la baja calidad del motel y, de paso, sobre nuestra escasez de fondos para adquirir un decorado decente. El director Adrian Hall recuerda una anécdota similar en una representación en Kansas, en la que parte del público, ofendido por el lenguaje, se levantó de sus asientos para abandonar la sala, lo que movió a Eddie a amenazarlos con la escopeta: “[El actor] nos contó que no sabía qué estaba haciendo pero siguió apuntándoles. Y tardaron cincuenta segundos en recorrer el pasillo. Cuando estaban a punto de salir, alguien del público dijo: ‘¡Aprieta el gatillo!’ Y todo el teatro soltó una carcajada” (Bartow 1986: 14). Este ambiente de espectáculo se ve reforzado por las frecuentes salidas y entradas de Eddie, que crean un aire de expectación en el auditorio.

Leslie Wade ha sido uno de los pocos críticos en prestar atención a la recepción de las obras de Shepard. En el caso de aquéllas estrenadas en los años 80, como *Fool* y *A Lie of the Mind*, Wade se refiere a la fascinación de la sociedad de la época por los valores americanos tradicionales como uno de los factores que contribuyeron al éxito de Shepard, a pesar de que éste discrepara de los principios políticos de la administración Reagan: "Las obras de Shepard tal vez no defiendan explícitamente la agenda republicana; es posible, de hecho, que el escritor sintiera aversión hacia la política de Ronald Reagan. Sin embargo, el imaginario, el lenguaje, los escenarios y los tipos de sus obras evocan una cosmovisión no exenta de romanticismo y de nostalgia por un pasado nacional prístino. Shepard incluye mucho humor negro en la recreación de las historias americanas más tradicionales; en el periodo de Reagan, sin embargo, ésos eran precisamente los relatos que los americanos deseaban volver a oír" (1997: 132). Esta complicidad, sin embargo, trasciende lugares y épocas. En el Reino Unido, por ejemplo, Bottoms, en su faceta de director, recuerda cómo una mujer se le acercó al final de la función para comentarle que Eddie le parecía "un capullo adorable" (1998:199), una declaración que relaciona con el dominio que Ed Harris (en su papel de Eddie) ejerció también durante las representaciones neoyorquinas de *Fool* (1998: 199-200).

Bottoms añade de manera certera que May es la gran derrotada en este esquema (1998: 199) y su evolución refuerza esta lectura. Así, las primeras escenas muestran a un personaje firme, que no sólo se burla verbalmente de su compañero, sino que también llega a amenazarle mediante una serie de movimientos rituales, detallados en las acotaciones, que desembocan en un beso lento y apasionado que ésta interrumpe cuando propina a su novio un rodillazo en los genitales. Sin embargo, es éste el que acaba haciéndose con el control, desplegando para ello todas las habilidades que reseñábamos antes, a la vez que se emborracha. Dentro del pensamiento masculino de *Fool*, esta reacción es una consecuencia lógica de la falta de adecuación entre las fantasías del hombre y el sentido común que representa la mujer. Como explica McDonough: "Los hombres de Shepard se vuelven violentos cuando intentan controlar y dar forma a la realidad que los rodea, especialmente cuando ésta aparece representada por las mujeres" (1997: 59).

En este punto, sin embargo, Shepard se muestra ambiguo, debido al planteamiento lúdico en que inserta esta violencia y al hecho de que elimina todo rastro de ironía en las acciones de Eddie (por ejemplo, en la escena en que éste juega con el lazo de rodeo y los postes de la cama "never missing" (33), o cuando

se nos recuerda que sus espuelas deben ser "old and used, with small rowels —not 'cartoon' cowboy spurs" (36)). El hecho de que Shepard encarnara el papel protagonista en la versión fílmica de *Fool* no hace sino subrayar su apego por este personaje.[89]

La protagonista, en definitiva, está condenada a ser una *rara avis*, a quedar relegada en un segundo plano desde el que se limita a observar las bufonadas de su amante y hermano. A este respecto, es significativo que Eddie sea consciente de que está siendo observado por el espectador, mientras que May suele permanecer sumida en sus propias preocupaciones. Así se advierte cuando ésta se cambia de ropa sobre el escenario, transformándose gradualmente en "a very sexy woman" (27) al tiempo que expresa sus dudas acerca de sus sentimientos por Eddie. A pesar de que Shepard intenta apaciguar el impacto pornográfico de la escena con un efecto de distanciamiento (recordemos que la actriz recita este monólogo de manera fría y monótona), lo cierto es que ello no hace sino contribuir a su carácter de objeto y hasta de enigma. En este sentido, no sólo la actriz, sino también el público, se distancia emocionalmente de May.

En este aspecto interviene también la compleja psicología del personaje. Mientras trabajábamos con la actriz que le daba vida, tomamos como modelo el clásico western *Duel in the Sun* [*Duelo al sol*] (1946), de King Vidor, donde se retrata a una mujer fuerte que se enfrenta a su compañero masculino. Sin embargo, pronto comprobamos cómo, a excepción de esas acciones de tipo ritual que abundan al principio, era imposible emplear el mismo acercamiento relajado y lúdico que habíamos seguido con Eddie, ya que sus frecuentes y bruscos cambios de parecer respecto a su amante exigían una verosimilitud emocional mucho mayor. Sirva como ejemplo el siguiente diálogo:

> EDDIE: I came to see if you were all right.
> MAY: I don't need you!
> EDDIE: Okay. *(turns to go, collects his glove and bucking strap).* Fine.
> MAY: Don't go!
> EDDIE: I'm goin'. *(He exits stage-left door, slamming it behind him; the door booms.)*
> MAY: *(agonized scream)* Don't go!!! (22)

[89] De manera significativa, el *New York Times* describiría su actuación como llena de "un encanto demoniaco que expresa el sadismo de Eddie, así como la ausencia de un mínimo sentimiento de culpa sobre lo que está haciendo a May" (Bennett 1993: 173). La dirección de la película corrió a cargo de Robert Altman, con Kim Basinger en el papel de May y Harry Dean Stanton como el Old Man. Hay que señalar que este proyecto fracasó debido, entre otras cosas, a la imposibilidad de reproducir en la pantalla la vivacidad del teatro.

Al trabajar con su memoria emocional, la actriz confesó haber tenido estos sentimientos contradictorios en varias relaciones, pero nunca en un periodo de tiempo tan corto. A diferencia de Eddie, cuyo comportamiento resulta congruente con esa idea tan arquetípica del western por la que el hombre desea, a la vez que teme, a la mujer y a la civilización que ésta representa, May se aproxima peligrosamente al histrionismo, lo que puede causar, de no manejarse con sumo esmero, que el espectador sienta cierto rechazo hacia ella. En realidad, es difícil no caer en la histeria, ya que ésta es una característica que va inscrita en la concepción del propio personaje. A la misma conclusión llega Doris Auerbach: "Aunque May parece ser un agente activo en la obra, en realidad desempeña el papel de una esquizofrénica, *a fool for love*, siempre esperando al hombre que la ha abandonado, al tiempo que representa también la figura del hermano conflictivo —un verdadero Abel travestido" (1988: 60).

El retrato del pretendiente de May, Martin, inclina también la balanza a favor del protagonista. Éste aparece por primera vez de forma súbita, derribando a Eddie, que en ese momento forcejeaba con su amante; sin embargo, esta acometida no es más que un espejismo, y el espectador no tarda en percatarse de que su fortaleza física no hace sino recalcar su debilidad de carácter. De hecho, Eddie le llama una y otra vez "marty," en alusión a la película homónima de Delbert Mann (1955), en la que se relata la vida de un joven inseguro y poco atractivo que acaba encontrando una mujer con sus mismas características. Martin remite asimismo al *tenderfoot* de la imaginería del western, un personaje (generalmente venido del Este) que descubre un mundo hostil y agresivo, como el que se recrea en miniatura dentro del motel. La naturaleza de sus acciones y de sus palabras le convierte en un hombre simplón, que sirve como blanco de las burlas y de la intimidación (tanto verbal como física) de Eddie. De manera significativa, ello provoca también la risa del espectador.

En suma, el elemento espectacular que aporta Eddie tiene más peso en la recepción de la obra que la madurez de May. Uno de los más famosos analistas del western y de otros mitos americanos, Leslie Fiedler, ha escrito que "el escritor americano masculino teme la madurez por encima de todas las cosas" (1975: 338), una afirmación tal vez demasiado general, pero que resulta útil para describir el universo primitivo en el que se mueven personajes como Eddie. Esta interpretación contradice algunas de las lecturas en clave feminista que han surgido sobre *Fool* y otras obras en tiempos recientes. McDonough (1997), por ejemplo, apoyándose en

las teorías performativas de género de Judith Butler, ha demostrado que la mayoría de los personajes masculinos de Shepard no salen mucho mejor parados que sus compañeras, ya que se muestran incapaces de buscar una salida a los patrones de violencia y alcoholismo heredados de sus padres. Sin embargo, aun concediendo la posibilidad de esta crítica, lo cierto es que, más allá del plano textual, surgen, como acabamos de ver, una serie de problemas relacionados con el papel del espectador. Este asunto se vislumbra también en el concepto narrativo que se defiende en la obra.

La seducción narrativa

Fool for Love está salpicada por frecuentes historias, pero destacan tres, narradas por el Old Man, Eddie y May, que tienen un gran impacto en el espectador.

El mayor atractivo de la anécdota sobre las vacas de Utah que cuenta el Old Man reside en su relación con lo que en ese momento se está desarrollando en el escenario: May se encuentra desolada porque Eddie ha amenazado con irse; en ese momento el viejo comienza una narración que tiene como protagonista a May, en aquella noche un bebé que por alguna razón desconocida no paraba de llorar. Shepard establece, por tanto, una conexión de tipo emocional entre presente y pasado, ya que May se lamenta sin alcanzar a comprender en ninguno de los dos casos las causas reales de su pena. Sin embargo, Shepard no emplea el monólogo tanto como un instrumento de análisis psicológico, sino como un modo de provocar la regresión al pasado de la protagonista:

> *She throws herself against stage-left door. Her arms reach out and hug the walls. She weeps and slowly begins to move along the stage-left wall upstage to the corner, embracing the wall as she moves and weeps. THE OLD MAN begins to tell his story as MAY moves slowly along the wall. He tells it directly to her as though she's a child. MAY remains involved with her emotion of loss and keeps moving clear aound the room, hugging the walls during the course of the story until she arrives in the extreme downstage-right corner of the room. She sinks to her knees.* (32)

Esta lectura se corrobora al final del relato, ya que May se abraza a una almohada y se empieza a balancear, como si se tratara de una niña. Un efecto similar se produce cuando Eddie recuerda la excursión nocturna que desembocó en su primer encuentro con May. Shepard juega aquí con la perspectiva y las emociones del espectador mediante la reproducción física de la historia sobre el

escenario: las luces pasan a colores nocturnos; Martin y Eddie se pasean en círculo; y, al nombrarse a May, ésta emerge por un lateral, portando un vestido rojo similar al que llevaba puesto en aquella ocasión (de nuevo el poder mágico del lenguaje).

Ésta constituye una de las imágenes más espectaculares del relato de Eddie, pero existen muchas otras que Shepard, con su habitual maestría descriptiva, imprime en la imaginación del espectador: las lechuzas cayendo en picado para cazar ratones; la aparición gradual de una pantalla de cine en la que Spencer Tracy besa a una mujer (también de rojo); unos obreros mejicanos bebiendo y riendo; la rutina de pasarse la botella de whisky con su padre; el toldo rojo de la casa de May, iluminado por las luces del porche y agitado por la brisa nocturna; el beso apasionado de su padre con la madre de May, etc. A todo ello hay que añadir el ritmo *in crescendo* que Shepard logra a través de la repetición de "and" y del uso del tiempo presente al final de la narración, recursos clásicos en su teatro que, como sucedía en el monólogo previo del viejo, se complementan con la creación de suspense. Así, Eddie afirma varias veces que no entiende sus propios sentimientos hacia los obreros ("I remember being jealous of them and I didn't know why") (49) y hacia su padre ("I remember feeling sorry for him and I didn't know why") (49-50), con el que no cruza palabra en toda la noche.

Este tipo de historias, como la anécdota de los dientes en *True West*, ejemplifican esa idea del *ridiculous sublime*, que Slovaj Zizek localiza en escenas cotidianas y casi absurdas que surgen sin causa aparente, pero que tal vez por ello se apoderan de nuestra imaginación. Sin embargo, cuando May tilda a su hermano de mentiroso emerge una crítica sin precedentes en la dramaturgia de Shepard: "He's told me that story a thousand times and it always changes" (51). Indirectamente, Eddie le da la razón al replicarle que "I never repeat myself" (51) y al comentarle a Martín que ninguna película puede igualar su historia (51). De este modo, el protagonista se confirma como un defensor de lo ficticio y hasta de lo falso, lo que ya había dejado claro en un dialogo previo con Martin, en el que le daba algunas sugerencias para su cita con May:

> EDDIE: You could uh—tell each other stories.
> MARTIN: Stories?
> EDDIE: Yeah.
> MARTIN: I don't know any stories.
> EDDIE: Make 'em up.
> MARTIN: That'd be lying wouldn't it?
> EDDIE: No, no. Lying's when you believe it's true. If you already know it's a lie, then it's not lying. (45)

Este planteamiento recuerda a la defensa que George Steiner hace del *counter-factual language* en su libro *After Babel*, donde el autor llama la atención sobre la importancia que tienen la falsedad y la subjetividad en nuestro pensamiento y nuestras relaciones sociales: "En la función creativa del lenguaje la mentira o las medias verdades son […] un recurso primario. El principio fundamental es la supervivencia, no la moralidad. A todos los niveles, desde el camuflaje más básico a la visión poética, la capacidad lingüística de esconder, de mentir, de crear ambigüedades, de plantear hipótesis o de inventar es fundamental para el equilibrio de la conciencia humana y el desarrollo del hombre en sociedad" (1975: 229). Lógicamente, Steiner distingue entre diversos grados de mentiras, unas mucho más perniciosas que otras; sin embargo, su tesis ayuda a entender la fascinación del espectador por narraciones abiertamente ficticias como las que aquí se suceden. Al igual que ocurría en *Buried Child*, donde Shepard utilizaba el personaje de Shelley como espectador ideal, Martin es aquí el desencadenante de la revelación del misterio familiar; sin embargo, en ninguno de los dos casos se produce un efecto catártico. Ello podría atribuirse a que esta función pertenece a otra época, en la que el concepto de *justicia* era central, lo que equivaldría a negar tal posibilidad en el teatro contemporáneo. En mi opinión, sin embargo, la raíz del problema radica más bien en una cuestión estética o, mejor dicho, en la dificultad de reconciliar el compromiso ético con una forma de expresión que no caiga en soluciones artificiales o moralistas. Shepard consigue esa unión de lo *estético* y lo *ético* en *Buried*, donde la aparición del niño transforma poéticamente la realidad o, al menos, informa de la necesidad de tal transformación. En *Fool*, sin embargo, este proyecto se complica: el Old Man determina el marco en el que interpretar la obra y Shepard no dota a May de una fuerza imaginativa que pueda competir con la visión masculina del mundo.

Este aspecto se confirma en el relato final de la protagonista, en el que Shepard prescinde de su estilo habitual: no existen efectos espectaculares, las imágenes evocadas no son tan llamativas y ésta se centra en reproducir los sentimientos de su madre de un modo casi tedioso. Así, leemos frases como "she was obsessed with him to the point where she couldn't stand being without him for even a second" (53); "she was terrified she'd come across him by accident on the street because she knew she was trespassing" (53); "my mother knew exactly what was wrong" (54) y otras que no sólo resultan poco musicales, sino que se aproximan también a un sentimentalismo barato.

Deborah Geis afirma respecto al concepto narrativo de *Fool* que, como en otras manifestaciones culturales y sociales contemporáneas, "what matters is no longer the extent to which a narrative is authentic but, rather, the extent to which it is posible to create a story and to manufacture a subjective belief in it" (1993: 82). Creo que Shepard no comparte del todo esta idea, de ahí la inclusión de un personaje maduro como May que, sin embargo, no logra imponerse. Como espero haber demostrado, ello se debe a diversos motivos, como el factor lúdico de la representación, la perspectiva masculina de la realidad y la seducción narrativa que Eddie y el Old Man ejercen sobre el espectador. En este sentido, resulta llamativo que en los primeros borradores de la obra el Old Man no existiera y que Shepard haya manifestado con frecuencia su descontento con el desenlace de la obra. Ello demuestra, por un lado, las dificultades del dramaturgo para superar algunos elementos de su personalidad artística y humana; por otro, la conciencia de su fracaso. Por fortuna, en *A Lie of the Mind,* Shepard pinta un retrato más equilibrado de la relación hombre-mujer.

A LIE OF THE MIND (1985)
Ecos de una gran familia

A Lie of the Mind supuso el final de un fecundo periodo creativo. El hecho de que la obra se estrenara en un local limítrofe con Broadway, el Promenade Theater, su larga duración (más de 3 horas y media) y la presencia de actores de renombre, como Harvey Keitel, James Gammon y Geraldine Page, son indicios de las esperanzas que el autor había puesto en este proyecto, que él mismo se encargó de dirigir. En 1983 Shepard había manifestado el deseo de poner fin a su carrera como dramaturgo con una gran obra: "I'd like to be free of it once and for all. I hope I write something that's, you know, a grand finale, and I won't have to go on" (Shewey 1997: 145). En este sentido, *A Lie* constituye una suerte de palimpsesto, en el que se localizan muchos de los personajes y temas de la geografía shepardiana.

El incidente que desencadena la acción dramática es la brutal paliza que una actriz (Beth) ha sufrido a manos de su marido (Jake) a causa de unos celos absurdos (piensa que su mujer le está siendo infiel con un compañero de reparto). La contundencia de Jake ha sido tal que cree haberla matado, como le confiesa a su hermano (Frankie) desde una cabina telefónica. A partir de esta escena, la atención

del espectador oscila entre dos plataformas que, con la ayuda de unos pocos objetos, representan la habitación de un motel (en el que Jake intenta buscar sentido a lo ocurrido) y el hospital donde Beth convalece. La distancia entre estos dos espacios se refuerza con una zona intermedia que permanece a oscuras durante toda la obra.

A continuación Shepard nos presenta a los miembros de las familias de ambos. El padre de ella, Baylor, ni siquiera muestra interés por lo ocurrido, ya que está demasiado ocupado en sus propios asuntos, fundamentalmente la caza y la cría de mulas. Su personalidad huraña, su desprecio hacia las mujeres y su incapacidad para realizar simples tareas, como quitarse las botas, le convierten no sólo en un "dumb rancher" (31), como él mismo admite, sino en un personaje patético, similar a Dodge en *Buried Child*.[90] Su mujer, Meg, resulta más simpática, pero tampoco se libra de la mirada irónica de Shepard, que, sobre todo al principio, nos la pinta como una mujer olvidadiza y un tanto desequilibrada, en la línea de la extraña madre que aparecía al final de *True West*. El hermano de Beth, Mike, es un personaje más complejo, capaz de apoyar a su hermana en los momentos difíciles que está viviendo, pero obsesionado por un deseo de venganza que se va acentuando progresivamente.

En cuanto a la familia de Jake, sabemos que su padre, una variante más del Old Man de *Fool for Love*, *True West* y *Curse*, murió como fruto de una extraña competición alcohólica con su hijo en la frontera de México, donde llevaba años instalado. Su mujer, Lorraine, recuerda también a personajes previos, en este caso a Halie (*Buried Child*), con la que comparte una misma obsesión por algunos de sus vástagos (valga de ejemplo el tratamiento infantil que brinda a Jake, al que llega incluso a dar de comer con sus propias manos). Su hija, Sally, se muestra al principio como una rebelde, que quiere vivir una vida llena de aventuras, una nueva versión del *tomboy* prefigurado en el personaje de Emma en *Curse of the Starving Class*. Por último, su hermano, Frankie, es sin duda el miembro más humano de la familia, como veremos más adelante.

Así las cosas, no es de extrañar que algunos críticos tildaran al autor de plagiarse a sí mismo. Steven Putzel, por ejemplo, denunciaría que Shepard había explotado su popularidad, empleando una dramaturgia más complaciente con las expectativas del público en torno a su obra y a su condición de personaje público

[90] *A Lie of the Mind.* En *A Lie of the Mind and The War in Heaven* (1987). Todas las referencias pertenecen a esta edición, por lo que incluimos sólo el número de página entre paréntesis.

(1987: 157). De modo similar, Bernard Weiner, que había reseñado varias obras de Shepard para el *San Francico Chronicle*, escribía que *A Lie* parecía por momentos ser una autoparodia (Shewey 1997: 187). La mayoría de la crítica, sin embargo, recibió la obra con un entusiasmo que se extendió también a las taquillas del Promenade, donde se vendieron más de 100.000 entradas en apenas tres días. Como colofón, *A Lie of the Mind* recibió el galardón del Círculo de Críticos de Nueva York a la mejor producción del año, otro ejemplo más, como el Pulitzer concedido en 1979, de la creciente "canonización" del autor.

Como intentaré demostrar a continuación, *A Lie*, aun guardando semejanzas con obras previas, introduce una serie de novedades que merecen una atención detallada, ya que conducen a la superación de varias cuestiones acerca del lenguaje y de las relaciones humanas. Para ello, empezaremos analizando el papel activo de las mujeres que, a diferencia de lo que ocurre en *Fool*, se benefician de la mirada del espectador.

Hacia una crítica efectiva del universo masculino

Como había ocurrido tras el estreno de *Fool*, *A Lie* provocó la aparición de varios artículos relacionados con cuestiones de género. Para Hart, por ejemplo, el planteamiento de la nueva obra no es demasiado diferente del de *Fool*, debido a que la realidad nos llega también filtrada por la mirada de los personajes masculinos. Véase la escena que cierra el primer acto, en la que Jake tiene la siguiente visión, casi pornográfica, de Beth:

> BETH *is alone, sitting on the upstage side of the bed with her back to* JAKE. *She is naked from the waist up with a blue silk dress pulled down around her waist and blue high heels with stockings. She is uninjured now –no bandage, her hair soft and beautiful. She is oiling her shoulders and chest from a small bottle beside her.* JAKE *just stares across at her as the light very slowly rises on her. She continues oiling herself slowly and seductively, unaware of* JAKE. *She is simply his vision.* (41)

Uno obtiene la misma impresión cuando Jake afirma oír una serie de voces en su mente y Beth, al otro lado del escenario, grita con fuerza su nombre (85), una muestra más del poder mágico del lenguaje. Este subjetivismo se acentúa mediante una atmósfera misteriosa que se concreta en una iluminación tenue, la proyección de la luna sobre el foro, la ausencia de muros que acoten los emplazamientos (se van incorporando a medida que avanza la obra), el vacío que separa las dos plataformas e incluso la música de los Red Clay Ramblers, un grupo de folk

bluegrass que compuso la banda sonora de varias escenas, estableciendo el tono emocional de la obra. Para Hart, todos estos aspectos convierten a Beth en una "fantasia construida a partir de una serie de discursos culturales" (1988: 79).

Marranca, por su parte, se pregunta "por qué nadie ha llamado la atención sobre el hecho de que un hombre ha golpeado a su mujer causándole daños cerebrales" (1981: 78). Laura Graham responde basándose en el marco metateatral (ella emplea el término *metarealism*) en el que transcurre la obra: "Si uno interpreta la situación desde esta perspectiva, la paliza de Jake a su mujer sigue siendo horrible —debe serlo, para provocarnos, a la manera de Brecht, un nivel de conciencia superior— pero es un elemento metafórico, como todo su teatro" (1995: 318). Coincidimos con esta opinión, sin embargo, la manipulación emocional en la dramaturgia de Shepard llega a poner en peligro ese proyecto de metateatro. De hecho, acabamos de ver que en una obra que introducía multitud de elementos no-realistas, como *Fool*, los personajes masculinos acababan condicionando la percepción de la obra. Es necesario, por tanto, comprobar si en este caso la opinión de Graham es válida o, en otras palabras, si *A Lie* otorga al público la libertad o la distancia necesaria para que pueda contemplar los hechos desde una perspectiva diferente.

En este sentido, cabe destacar que las mujeres tienen un mayor peso en el desarrollo de la acción, ocupando casi el mismo tiempo sobre el escenario que los hombres, algo inusitado en la producción teatral de Shepard, como lo es también que exista un número similar de personajes de ambos sexos. Sheila Rabillard destaca además cómo bajo la batuta de Shepard las actrices de *A Lie* emplearon varios elementos dramáticos tradicionalmente reservados a sus compañeros masculinos de reparto: "Los personajes femeninos de *A Lie of the Mind* tienen una presencia sobre el escenario diferente de la de los hombres. Gran parte del humor de la obra surge de las intervenciones de las mujeres, ya que tienen una conciencia mucho mayor que los hombres acerca de quiénes son: son su propio público y saben cómo son vistas por los demás [...] La actriz Louise Latham se reía de su personaje, consiguiendo arrancar muchas carcajadas del patio de butacas, pero sin necesidad de sin salir de él, ya que Meg continuamente se observa a sí misma. Mientras las mujeres dominan la escena los espectadores de esta obra no son las víctimas de la dictadura de la mirada masculina, sino que comparten la percepción autorreflexiva de las mujeres. Los hombres, por el contrario, dan vida a sus personajes sin ningún rastro de burla hacia sí mismos" (1987: 68).

Esta reflexión, que Rabillard ilustra con el análisis de varias escenas, resulta de enorme interés, ya que sitúa a *A Lie* en el polo opuesto a *Fool for Love*, donde Eddie dominaba el escenario, beneficiándose para ello de frecuentes guiños al espectador y de una serie de situaciones humorísticas que le servían para consolidar su superioridad respecto a May. En este caso, sin embargo, la situación se invierte, hecho que según avanza la obra se acentúa: Jake, por ejemplo, empieza compartiendo protagonismo con Beth, no sólo porque el foco de la acción oscila entre uno y otro, sino también porque ambos están sumidos en un estado de shock. No obstante, aun en estos primeros instantes es difícil imaginar que el espectador sienta que las situaciones vividas por ambos son comparables: Beth intenta recuperarse de la paliza y ha perdido gran parte de su capacidad de habla; Jake, por el contrario, se muestra como un personaje débil de carácter, que busca el auxilio de su hermano y que termina (al final del primer acto) postrado en su cama de niño mientras recibe las atenciones edípicas de su madre: "Jake, you can stay here as long as ya want to. I don't mind really. I'm still your mother. You can just live in this room again. Just like you used to. I'll bring ya stuff. We can have conversations. Tell each other stories. You don't ever have to go outa this room again if you don't want to" (39). Haciendo caso omiso de esta invitación, Jake decide recorrer a pie, en ropa interior y con la sola protección de una bandera americana la enorme distancia que separa su casa de California del hogar de Beth en Montana. Shepard plasma así la relación entre los valores de la frontera y el universo femenino que ya señalamos a propósito de *Fool for Love*.

En este caso, ello se apunta ya desde los dos epígrafes iniciales. El primero, del gran poeta peruano César Vallejo, se puede asociar a la naturaleza del deseo que atormenta a tantas criaturas shepardianas: "Something identifies you with the one who leaves you, and it is your common power to return: thus your greatest sorrow/ Something separates you from the one who remains with you, and it is your common slavery to depart: thus your meagerest rejoicing." A continuación, Shepard añade una cita del crítico norteamericano H.L.Mencken sobre la emigración hacia el Oeste de principios del siglo XIX:

> Most [migrants] were bankrupt small farmers or down-at-the-heel city proletarians, and the rest were mainly chronic nomads of the sort who, a century later, roved the country in caricatures of automobiles. If they started for Kentucky or Ohio, they were presently moving on to Indiana or Illinois, and after that, doggedly and irrationally, to even wilder and less hospitable regions. When they halted, it was simply because they had become exhausted.

El tono desmitificador de esta reflexión se confirma no sólo en la desnudez de Jake, sino también en el hecho de que el espectador no vuelve a verlo hasta el final de la obra, permaneciendo, por tanto, en un segundo plano. Además, en su última aparición, Mike, el hermano de Beth, lo ata con la bandera y lo arrastra, como si fuera un animal de carga, para que se disculpe ante toda la familia.

Otro personaje masculino que no sale bien parado es Baylor. Como ya dijimos, se trata de un individuo cuya imagen antipática se agudiza a medida que conocemos otros datos sobre su biografía, como las largas temporadas que pasa en el bosque para cazar y, de paso, huir de la compañía de su familia. Su mujer, en cambio, a pesar de estar al principio al borde de la locura, va recuperando la lucidez progresivamente, llegando incluso a exponer ante su marido una teoría certera sobre el origen de la insatisfacción masculina respecto a la vida en pareja.

> MEG: The female—the female one needs—the other.
> BAYLOR: What other?
> MEG: The male. The male one.
> BAYLOR: Oh.
> MEG: But the male one—doesn't really need the other. Not the same way.
> BAYLOR: I don't get ya.
> MEG: The male one goes off by himself. Leaves. He needs something else. But he doesn't know what it is. He doesn't really know what he needs. So he ends up dead. By himself. (105)

Este diálogo ocurre mientras Meg masajea los pies de su marido con un producto abrillantador de botas, un signo más de rudeza; sin embargo, ello no implica que su mujer esté subyugada. Poco después del diálogo anterior Baylor hace la siguiente declaración de principios, un nuevo eco del espíritu de la frontera que, sin embargo, su mujer se encarga de desmentir:

> BAYLOR: I could be up in the wild country huntin' antelope. I could be rising a string a' pack mules back up in there. Doin' somethin' useful. But no, I gotta play nursemaid to a bunch a' feebleminded women down here in civilization who can't take care a' themselves. I gotta waste my days away makin' sure they eat and have a roof over their heads and a nice warm place to go crazy in.
> MEG: Nobody's crazy, Baylor. Except you. Why don't you just go. Why don't you just go off and live the way you want to live. We´ll take care of ourselves. We always have. (106)

Dicho esto, Meg se dispone a retirarse a su habitación mientras Baylor le implora que le alcance los calcetines, ya que apenas puede moverse. Ella juguetea con él y finalmente deja caer la prenda sobre el regazo de su marido. La ironía no puede ser mayor: toda la autosuficiencia de la que alardea el hombre se revela como una falacia.

En la escena final Shepard ofrece una imagen de reconciliación que contrasta con el resto de la obra y que tiene como protagonista a la bandera americana, un objeto de claro potencial simbólico que una vez más queda reducido a un mero instrumento (ya hemos visto cómo Jake se abrigaba con ella en su peregrinaje y Mike la utilizaba para atarle). Nada más verla, Baylor, siente la necesidad de doblarla como mandan los cánones del protocolo militar. Incapaz de hacerlo por sí solo, llama a su mujer y juntos logran llevar a cabo la tarea, lo que provoca que Baylor, después de veinte años, la bese, emergiendo incluso el deseo sexual entre ambos. A continuación, se produce un pequeño milagro al otro lado del escenario: "Looks like a fire in the snow. How could that be?"(131). Ésta es sin duda la escena más controvertida de toda la obra, ya que parece invitar a una lectura patriótica en la que la bandera funcionaría a modo de *deus ex machina*. Sin embargo, en mi opinión, Shepard no está interesado en recuperar un determinado simbolismo, sino simplemente en subrayar el espíritu de colaboración que surge en la pareja. La escena recuerda a la rutina de las mujeres en *Action*, pero con un matiz más positivo, ya que, a diferencia de entonces, la acción se desarrolla ahora en un primer plano.

La visión imposible de Meg tiene lugar en el hogar californiano, en el que Sally y Lorraine luchan también por desembarazarse de la opresión de los hombres. La primera, como ya señalamos, parece a primera vista una continuación del personaje rebelde de Emma en *Curse*; sin embargo, "sick to death of leaving" (66), acaba retornando a casa, donde primero intenta cuidar de su hermano y luego anima a su madre a liberarse de sus ataduras edípicas. Esto lo consigue al contarle lo ocurrido la última vez que ella y su hermano visitaron a su padre. Lo más interesante de su relato, aparte de la descripción del estado de abandono del Old Man, es que atribuye su muerte a una apuesta con Jake, que le retó a visitar en el menor tiempo posible todos los bares de la frontera hasta llegar a los Estados Unidos. A pesar de que Lorraine intenta exonerar de responsabilidad a su hijo, al final no tiene más remedio que aceptar la versión de Sally, lo que enciende su deseo de abandonar el país y de partir a Irlanda para reencontrarse con sus ancestros. La historia, en definitiva, tiene un efecto catártico, acontecimiento inusual en la dramaturgia de nuestro autor, donde la revelación de la verdad no suele constituir sino una ficción más.

Es cierto que estos planes de futuro no están exentos de una mirada crítica, como su propia hija se encarga de subrayar al poner en duda que sus familiares irlandeses las vayan a recordar: "I mean, if you haven't had any contact with them for so long, maybe they won't even know who we are" (118); sin embargo, Lorraine replica que "there's always at least one straggler left behind" (119). Más relevante aún es el hecho de que, casi por primera vez, Shepard escribe una escena en la que madre e hija comparten proyectos y experiencias de un modo constructivo (a diferencia por ejemplo de *Curse*, donde la madre intentaba imponer a los demás su deseo de instalarse en Europa). El corolario de esta relación es la quema de la casa, que para Lorraine supone no tanto el inicio del viaje, sino un momento de comunión que deben saborear juntas: "Nah—maybe we won't run. Maybe we'll just stand out there on the front lawn, the two of us, and watch it burn for a while. Sing a song maybe. Do a little jig. Then we'll just turn and walk away. Just walk" (120). El interés de Shepard, en definitiva, se centra una vez más en la exploración del momento presente, de la realidad escénica, en este caso revalorizando un orden local que incluye de manera significativa a más de un individuo.

Al éxito de este planteamiento contribuye la atmósfera mágica que Shepard recrea y que, a diferencia de lo que opinan algunos críticos, se alía más bien con el universo femenino, con la posibilidad, siquiera imaginativa, de ese "fuego en la nieve." El público, en palabras del autor, es "touched by something" en vez de "assaulted by it" (Sessums 1988: 76), dos modos de percepción que se relacionan respectivamente con una concepción artística femenina y masculina, y que en *A Lie* se decanta hacia la primera, ya que las mujeres nunca ejercen su dominio de un modo tiránico ni manipulan la percepción del espectador. En este sentido, es llamativo que sea una realidad externa la que provoque la visión final de Meg, a diferencia de lo que es habitual en Shepard, donde normalmente se recorre el camino inverso. Bottoms arguye también que el *setting*, así como la larga duración de la obra, "exigen una mirada más relajada," a lo que añade que "al verse frente a esa larga y dispersa aglomeración de escenas y sucesos, el público responderá con diversos grados de concentración, eligiendo hasta cierto punto los momentos en los que desea concentrarse de manera más intensa" (1998: 221). En el siguiente apartado indagaremos en este aspecto.

Una concepción femenina de la realidad

Para Ann Crum, la escena final de *A Lie* supone el triunfo de una percepción femenina de la existencia y de las relaciones humanas. Por ejemplo, es llamativo que sea una mujer la que pronuncie las últimas palabras, permitiéndole poner en perspectiva toda la obra (1993: 202), al contrario de lo que acontecía, por ejemplo, en *Fool for Love*, donde el Old Man tenía este privilegio. Más interesante que este detalle resulta la asociación que Crum establece entre la visión "imposible" de Meg (recordemos que se trata de dos hogares separados por miles de kilómetros) y algunas teorías feministas, como la de Hélene Cixous, que vinculan las dicotomías del pensamiento occidental con una epistemología masculina y autoritaria: "En vez de seguir el pensamiento binario y patriarcal que ha dominado los sistemas filosóficos de Occidente (ej. Actividad / pasividad; cultura / naturaleza; cabeza / corazón; racional / sensible) en el que el primer término (propio del hombre) se percibe siempre como superior al segundo (el de la mujer), la escritura femenina rechaza estas dicotomías y desafía las estructuras de poder que resultan del falogocentrismo" (Crum 1993: 197). Crum se refiere también a *la mysterique*, término acuñado por otra feminista ilustre, Luce Irigaray, para describir un lenguaje de corte místico que se opone no sólo a la concepción binaria del mundo, sino también a las leyes de la lógica tradicional (1993: 201).

Estas lecturas en clave de género encajan con otras que subrayan las afinidades de *A Lie* con la Teoría del Caos. En este sentido, el título de la obra haría referencia no sólo a los excesos imaginativos de Jake y de otros personajes masculinos, sino también a la relación causa-efecto: "La aplicación racional de patrones causales deterministas a acontecimientos humanos es en sí misma *una mentira de la mente*, una reducción categórica de la realidad que encaja en moldes y respuestas *ad hoc*, resultantes del deseo humano de explicar y hasta de anticipar la existencia (Demastes y Vanden Heuvel 1996: 265). A través de varios ejemplos estos autores demuestran lo recurrente de esta crítica: "Jake está empeñado en descubrir la causa real de su brote violento, y para ello busca conexiones lineares entre sus acciones y las consecuencias que éstas acarrean. Su madre, Lorraine, sigue sus pasos al recordar la naturaleza violenta de su marido (el padre de Jake), lo que establece una lógica genética propia del realismo y el naturalismo tradicional. El hermano de Jake, Frankie, se dirige al hogar de Beth para descubrir respuestas, pero acaba preso de la familia de ésta y de su pensamiento racionalista. El padre de Beth, Baylor, procede de una manera rutinaria al llegar a la conclusión de que los

problemas de ésta son el resultado de su condición femenina y de la incompatibilidad entre los sexos. El hermano de Beth, Mike, responde a un código de honor, dando respuestas vengativas y convencionales a cada suceso. Todos ellos son, de un modo u otro, deterministas, y tal y como nos los pinta Shepard ninguno de sus acercamientos a la realidad resuelve el conflicto" (1996: 264).

En muchas otras obras encontramos una dinámica similar de la que es imposible escapar, sin embargo, *A Lie* ofrece alternativas. Ya hemos visto el cambio de actitud de Lorraine, pero es Meg quien, de nuevo, formula de manera más directa una crítica del pensamiento masculino:

> BAYLOR: Well, we're not gonna last forever, are we, Meg? Have ya ever given that any thought? One a' these days our parts are gonna give out on us and that'll be it. Now that's somethin' to be afraid of.
> MEG: I'm not afraid a' that. I don't care one way or the other about that. I'm afraid for my daughter. She's disappearing on us. (99)

De este modo, Shepard contrasta las diferentes preocupaciones de cada uno de ellos, sugiriendo una asociación entre las grandes ideologías (aquí representadas por una angustia existencial) y la filosofía pragmática, mucho más humana en estas circunstancias, que defiende Meg. Su papel destructor de la mentalidad de los hombres se reafirma poco después, cuando afirma que "Beth's got a male in her" (104) y la compara con un ciervo. Baylor replica que "a deer is a deer and a person is a person" (104); sin embargo, Meg deshace esta lógica férrea al apuntar que "some people are like deer. They have that look —that distant thing in their eyes" (104).

Frankie contribuye también a la creación de un esquema conceptual alternativo, debido a que presenta un grado de madurez, totalmente inusual en los hombres de Shepard, que le aproxima al universo femenino, una característica que, para algunos críticos, se ve reafirmada por una castración simbólica: el disparo en la pierna que recibe de Baylor al acercarse al hogar de Montana en busca de noticias (Mottram 1988: 98; Hall 1993: 112; Crum 1993: 203). Beth confirma esta confusión de géneros en una de las escenas más impactantes de la obra, en la que se pone la camisa de su padre y pide a Frankie que se case con ella: "You could pretend to be in love with me. With my shirt. You love my shirt. This shirt is a man to you. You are my beautiful woman. You lie down" (75). Esta idea la reitera poco después, al establecer una comparación directa entre su antiguo amante, Jake, y Frankie: "Your other one. You have his same voice. Maybe you could be him.

Pretend. Maybe. Just him. Just like him. But soft. With me. Gentle. Like a woman-man" (76).

Beth se muestra autoritaria al proyectar sus fantasías sobre Frankie, lo que la aproxima a la mentalidad de los personajes masculinos (McDonough 1997: 63). Sin embargo, es necesario añadir que ejerce su dominio con un grado de manipulación (sobre el espectador y sobre los personajes) mucho menor de lo habitual en Shepard. El factor metateatral contribuye de manera notoria a ello: durante toda la obra y, sobre todo, tras su llegada a la casa de Montana, Frankie es el único personaje que se rige por el sentido común y, como tal, se transforma en una suerte de espectador ideal. En este sentido, su figura recuerda a Shelley (*Buried Child*), sin embargo, mientras que ésta acababa huyendo, atolondrada por lo que sucedía a su alrededor, Frankie recibe explicaciones:

> BETH: You can only think of far away? Only thoughts of where you came from? Nothing here? Nothing right here? Now.
> FRANKIE: I'm in a situation here that I didn't expect to be in. You understand me? I didn't expect to be stuck here.
> BETH: Stuck. Like me. Stuck.
> FRANKIE: This is your home. You live here. I don't.
> BETH: But you have brain. Thinking.
> FRANKIE: What?
> BETH: Brain. In you. Thinking. (78)

La importancia que Beth concede a lo local y lo particular, así como esa extraña referencia a la capacidad de pensar, deben interpretarse, en mi opinión, como comentarios dirigidos al público. Algo similar, aunque sin necesidad de palabras, sucede en la escena final, en la que ambos se funden en un largo abrazo, a modo de *tableau*, hasta que las luces se apagan. El espectador, por tanto, sale de la obra con dos imágenes en la retina: la del fuego al otro lado del escenario y la de los dos amantes, lo que constituye una invitación a considerar la obra en términos poéticos antes que realistas, con toda la falta de certeza que ello implica. En las dulces palabras de Beth: "If something breaks—broken. If something broken—parts still—stay. Parts still float. For a while. Then gone. Maybe never come—back. Together. Maybe never" (47).

Otro elemento que propicia esta mirada es el *role-play*, la capacidad imaginativa de encarnar otros papeles por un tiempo limitado, que en esta obra (a diferencia, por ejemplo, de *Action*) resulta enriquecedor. Así se comprueba en la escena de la camisa que antes citábamos, que Shepard, mediante un juego de palabras, opone a la rutina diaria:

BETH: (referring to shirt) This is like a custom. Big. Too big. Like a custom.
FRANKIE: A what?
BETH: Custom. Like a custom.
FRANKIE: A custom?
BETH: For play. Acting.
FRANKIE: Oh. You mean a "costume"?
BETH: Costume.
FRANKIE: Yeah. A "costume." I get what you mean.
BETH: Pretend
FRANKIE: You were in a play, right? I mean you were acting.
BETH: (*moving, playing with shirt*) Pretend is more better.
FRANKIE: What do you mean?
BETH: Pretend. Because it fills me. Pretending fills. Not empty. Other. Ordinary. Is no good. Empty. Ordinary is empty. Now, I'm like the man. (*Pumps her chest up, closes her fists, sticks her chin out and struts in the shirt*.) Just feel like the man. Shirt brings me a man. I am a shirt man. Can you see? Like father. You see me? Like brother. (*She laughs*.) (75)

Sorprende la facilidad con la que Beth se expresa en este pasaje, lo que invita a pensar que su afasia tal vez no sea más que una máscara. Esta sospecha se confirma en una escena posterior, en la que ésta se presenta ante su padre ataviada con una mezcla abigarrada de ropas y maquillada de un modo estrafalario. Ann Hall describe esta imagen "como inquietante y no muy consistente. Por un lado, podría subrayar lo absurdo de los estereotipos femeninos; por otro, parece que a pesar de sus intentos, Beth no puede superar esos estereotipos" (1993: 112-113). En verdad, se trata de una escena controvertida ya que más que en ningún otro momento de la obra Beth se aproxima demasiado a un cliché; sin embargo, desde mi punto de vista, lo grotesco de su apariencia es un modo de señalar que está representando un papel. Ello contrasta, por ejemplo, con la transformación mecánica "in a very sexy woman" de May en *Fool for Love*, que complicaba la crítica del público, sobre todo masculino.

Por el contrario, la mayoría de los hombres siguen siempre un guión establecido que creen a pies juntillas y que afecta a su forma de comportarse y de pensar. Por ejemplo, tras humillar a Jake, Mike muestra su satisfacción ante su padre de un modo que bordea lo infantil:

I broke him down good. You shoulda seen him. He was crawling'. I just kept him on his knees. I kept him there. You shoulda seen it, Dad. Every time he'd try to stand up, I'd knock him back down. Just hammer him down until he gave up completely. He gave himself up to me. He's my prisoner now. You wanna see? Just come out on the porch and I'll go back down there and turn him loose. You watch. He'll do anything I say now. I've got him trained. (113)

Meg denuncia también la afición a la caza de su marido, que interpreta como una imitación ridícula de costumbres pasadas: "We're living in the modern world. We've got the grocery store just four miles down the road. We don't need to kill animals anymore to stay alive. We're not pioneers" (103). Los personajes masculinos, por tanto, siguen viviendo a merced de sus obsesiones, de un modo inconsciente que, sin embargo, resulta evidente para otros personajes y para el espectador. A diferencia de otras obras, Shepard sugiere así que una conciencia del carácter hasta cierto punto ficticio de nuestro comportamiento puede introducir un cierto grado de libertad en nuestras decisiones, y resulta desde luego preferible a la asunción irracional de una serie de principios heredados.

Este contraste entre ficción y realidad se observa desde la primera conversación entre Frankie y Jake, en la que éste intenta justificar su paliza a Beth. Su descripción sobre el trabajo de su mujer se aproxima a las tesis de Strasberg:

> JAKE: They start acting that way in real life. Just like the character. Walkin' around—talkin' that way. You shoulda seen the way she started to walk and talk. I couldn't believe it. Changed her hair and everything. Put a wig on. Changed her clothes. Everything changed. She was unrecognizable. I didn't even know who I was with anymore. I told her. I told her, look —"I don't know who you think you are now but I'd just as soon you come back on to the real world here." And you know what she tells me?
> FRANKIE: What?
> JAKE: She tells me this is the real world. This acting shit is more real than the real world to her. Can you believe that? And she was tryin' to convince me that *I* was crazy? (10)

Si tenemos en cuenta la animadversión de nuestro dramaturgo por El Método, cabría pensar que Shepard, aún sin justificar la brutalidad de Jake, piensa como éste; sin embargo, en realidad la visión de Jake está distorsionada por sus miedos. Por ejemplo, cuando éste afirma que su mujer no llevaba ropa interior en los ensayos, Frankie le recuerda que "she never wore underpants anyway" (8). Asimismo, la afirmación de Beth acerca del carácter "real" de la ficción habría que interpretarla en clave simbólica y no literal, como hace su marido. De hecho, el propio Jake recuerda que su mujer le aseguró que sólo estaba fingiendo: "'Pretend'. That's what she said. 'Just pretend'" (9).

Finalmente, hay que resaltar que la propia estructura de la obra ofrece al espectador unos patrones de pensamiento que difieren de los de los personajes masculinos. Como Sheila Rabillard señala, la repetición de una serie de imágenes o motivos sugiere la preponderancia de un orden local frente a la lógica lineal del drama tradicional. Por ejemplo, Jake, Beth, Lorraine y Sally están en una cama en

varios momentos de la obra; Lorraine da de comer sopa a su hijo, igual que Sally hace luego con ella; y desfilan los cuerpos heridos o enfermos de Beth, Frankie, Baylor (cuyos pies están helados), Jake (que en la última escena aparece ensangrentado) e incluso el cadáver del viejo, que Sally describe durante su narración como "splattered all over the road like some lost piece of livestock" (igual que un ciervo que Mike ha cazado). Rabillard, como Demastes y Vanden Heuvel, detecta en estos ejemplos la presencia de nexos causales; sin embargo, difiere de ellos en su valoración final: "Aunque muchas de estas imágenes sobre el dolor y la retirada a un lugar protegido podrían unirse en una secuencia de causa y efecto, la proliferación y la variación de estos motivos temáticos produce una impresión de dolor universal: un sufrimiento que va de lo paródico o a lo horrendo en su máxima expresión" (1993: 50).

El problema con esta lectura es que se centra en exceso en la suerte de los personajes; desde una perspectiva más amplia, sin embargo, estas pequeñas escenas contribuyen a reforzar tanto el orden local como los aspectos más teatrales de la obra. Cada una de ellas llama la atención por aparecer re-presentada, como acontece cada noche con *A Lie of the Mind* en su conjunto. Además, al igual que no existen dos representaciones iguales, se producen variantes dentro de esas escenas, que exigen una valoración diferente por parte del espectador. Por ejemplo, ya hemos señalado que el sufrimiento de Jake no es comparable al de Beth, por mucho que ambos estén postrados en una cama; igualmente, al dar de comer a su madre, Sally le hace sentir lo ridículo que resulta su comportamiento infantil con Jake; por último, Baylor y Frankie luchan por taparse con una misma manta, pero sus dolencias son de índole diferente.

El simbolismo de la naturaleza

El ritual de la bandera que comentamos con anterioridad admite también una interpretación más osada, aunque perfectamente válida si consideramos lo que ocurre con otras imágenes. Ya hemos visto en muchas obras la tendencia fenomenológica y antisimbólica de Shepard; en este contexto, es significativo que la bandera sea doblada o, en otras palabras, desaparezca del campo visual del espectador. Este hecho resultaría anecdótico si no fuera porque existen otros muchos objetos que son destruidos, como la casa de California, que encierra toda la parafernalia del universo masculino: los aviones de guerra en miniatura (que

reproducen los que el padre de Jake —y de Shepard— pilotaron en la Segunda Guerra Mundial); las medallas al mérito militar y las cajas de fotos (lo que contrasta, por ejemplo, con la obsesión de Halie por conservar el álbum familiar en *Buried*). Asimismo, el hecho de que Jake viaje a casa de Beth casi desnudo se puede interpretar como un modo de deshacerse de un pasado violento. Ésta es la lectura que propone Carol Rosen, que compara este hecho con el gusto por la caza y el camuflaje de los hombres, unas estrategias que la obra denuncia como estúpidas e irrisorias (2004: 171).

Al otro lado del escenario encontramos otros ejemplos que apuntan en la misma dirección, como ocurre con el ciervo que Mike lleva a su casa. Lo que en otras obras hubiera resultado algo casi normal (recuérdese el cordero en *Curse*, que acababa siendo un personaje más), ahora es denunciado por Beth como algo incongruente y absurdo: "Mike —what in the world? Can't you take it down to the freezer?"(80). Además, Shepard retiene el valor simbólico del ciervo: con anterioridad dijimos que Meg comparaba a su hija con este animal y Baylor dispara a Frankie (un personaje con un lado femenino acentuado) al confundirlo precisamente con un ciervo.

Las referencias a la fauna se extienden más allá de esta especie y se relacionan casi siempre con la brutalidad del universo masculino. Los ejemplos a este respecto son abundantes, pero el más claro lo encontramos cuando Sally describe la competición suicida entre padre e hijo:

> Their eyes changed. Something in their eyes. Like animals. Like the way an animal looks for the weakness in another animal. They started poking at each other's weakness. Stabbing. Just a little bit at a time. Like the way that rooster used to do. That rooster we had that went around looking for the tiniest speck of blood on a hen or a chick and then he'd start pecking away at it. And the more he pecked at it the more excited he got until finally he just killed it. (93)

Poco después Sally cuenta que su padre gruñía "like a crazy dog" (93) en los instantes antes de morir "splattered all over the road like some lost piece of livestock" (95). Esta reducción de los hombres a bestias se intuye también en su percepción del espacio, que recuerda a esa alucinación que sufría Vince en *Buried Child* y que aquí se traduce en una desorientación geográfica y mental: al principio de la obra, por ejemplo, Jake sólo sabe que se encuentra en algún punto de la "Highway 2," pero es incapaz de discernir dónde: "Some state. I don't know. They're all the same up here" (2); de igual modo, la competición parricida que Sally relata acontece en un lugar impreciso de la frontera de México con los

Estados Unidos, un enclave que acaba desdibujándose entre bar y bar: "He [the Old Man] didn't even know what country he was in anymore" (95); otro ejemplo notorio es ese espacio oscuro que simboliza la distancia geográfica y emocional entre los dos hogares y en el que Jake se sumerge al partir en busca de Beth: "Center stage is wide open, bare […]. The impression should be of infinite space, *going off to nowhere*" (Cursivas mías).[91]

Pero Shepard también emplea los elementos naturales como símbolos afirmativos y terapéuticos. La atención al contexto resulta de nuevo fundamental para no incurrir en generalizaciones: la luna, como ya dijimos, brilla durante gran parte de la obra; Lorraine, al prender fuego a la casa, desea "one a' them fierce, hot, dry winds that come from deep out in the desert and rip the trees apart. You know, those winds that wipe everything clean and leave the sky without a cloud. Pure blue. Pure, pure blue" (97); en el hogar de Montana Meg expresa sus esperanzas de celebrar la boda de su hija "on the high meadow" (114) y afirma que "[she] never [gets] tired of seeing snow" (82). Con todo ello, cuando Meg contempla el fuego en la nieve, la simbología no puede ser más evidente: los dos hogares, los dos sexos, al menos en un plano poético, se unen por un instante.

La creación de un nuevo lenguaje

Para concluir el análisis de *A Lie*, es preciso hacer referencia a la innovación que en términos lingüísticos supone el personaje de Beth. La paliza de su marido le produce un trastorno en su habla, conocido como *afasia expresiva*, que se caracteriza por varios síntomas: dificultad para encontrar las palabras deseadas o para nombrar objetos; problemas articulatorios; deformaciones fonéticas; *agramatismo*, que consiste en la simplificación de las estructuras sintácticas de la frase (sobre todo en lo referente a elementos de enlace o que sirven para cimentar el contexto gramatical, como preposiciones, conjunciones, artículos y desinencias verbales y nominales), etc. Los pacientes que padecen este tipo de afasia son capaces de comprender sin dificultad, lo que supone una ventaja al tiempo que un inconveniente, ya que son conscientes en todo momento de su estado. Por último, también es frecuente que el paciente tenga problemas para recordar, sobre todo en los primeros meses de la enfermedad.

[91] La cita se encuentra en una página sin numerar donde Shepard describe el escenario.

Para la elaboración de un personaje con esta patología, Shepard dispuso por desgracia de numerosos ejemplos cercanos. Un primer modelo fue una de sus compañeras sentimentales, Joyce Aaron, a quien el exceso de drogas pasó factura en más de una ocasión; luego vino el aneurisma cerebral de la madre de su primera esposa, que estuvo a punto de costarle la vida y redujo en gran medida su capacidad expresiva; por último, destaca la afasia que su amigo y colaborador, Joseph Chaikin, sufrió tras una operación a corazón abierto. Tras unos meses críticos ambos explotarían las posibilidades creativas de esta enfermedad en *The War in Heaven*, un largo monólogo radiofónico protagonizado por el propio Chaikin en el que un ángel, caído accidentalmente en la Tierra, lamenta su situación a través de un lenguaje inconexo: "There was an order/ that was clear to me/ a lawful order// Then we were invaded/ all the domains were shattered/ connections/ were broken/ we were sent/ in a thousand directions/ I'd be on a mission/ and forget where I was going// I'd try to return/ and forget how to find my way back" (1987: 139). El argumento de la obra se centra precisamente en las dificultades del personaje para dar sentido a multitud de convenciones narrativas, como "once before," "there was a time" y "I remember."[92]

El empeño de Beth en reconstruir su realidad más cercana constituye también el motivo central de *A Lie*. Esto se manifiesta ya desde la primera escena, en la que el espectador observa cómo se quita las vendas que cubren su cabeza para salir de lo que ella considera un estado propio de una momia: "Am I mummy now? Am I a mummy? Am I? Am I now" (4). Esta metáfora, que resultaría insignificante por sí sola, no lo es tanto para alguien familiarizado con la obra de Shepard, en la que abundan las referencias a personajes que viven suspendidos entre la vida y la muerte o, al menos, entre dos estados contradictorios, una variante más de esa desorientación que acucia a los personajes masculinos: Waco, uno de los

[92] Marc Robinson, en un artículo sobre esta obra, explica cómo Joseph Chaikin modificó progresivamente algunas de sus ideas sobre el lenguaje (que coincidían en gran medida con las de Shepard), adoptando una postura más pragmática. Es Chaikin quien escribía lo siguiente en 1977: "Me he encontrado con muchos místicos que rechazan el lenguaje diciendo 'no podemos hablar, meditamos el silencio, podemos ensamblar sonidos, podemos probar a hacer varias cosas juntos, pero cuando se trata de hablar ésto destruye el significado'. Yo no pienso de esa manera. Creo que la gente que está preocupada por la erosión del lenguaje debería reconstruirlo" (Robinson 2000:100). Tras su enfermedad, este proyecto pasaría a ser el objetivo primordial de su trabajo, lo que le llevó incluso a reconsiderar el valor de aquellas expresiones gastadas por el uso cotidiano, que perviven con más fuerza en los afásicos (se dice que, aun en los momentos más críticos, Chaikin recordaba los versos de *King Lear* que había memorizado las semanas previas). Robinson señala también que la afasia le hizo retomar técnicas narrativas más convencionales, cambio también razonable, teniendo en cuenta las dificultades del afásico para seguir una simple conversación o hilar un pensamiento.

protagonistas de *The Mad Dog Blues*, se siente atrapado "between livin' and dyin'"(1996: 328); durante su excursión nocturna al volante, Vince, como vimos, contempla reflejado su rostro, que describe como "a mummy's face. [...] Dead and alive at the same time" (1984a: 130); por último, en *A Lie*, Sally afirma también sentirse como "a mummy" (1987: 84) y Frankie es descrito con el mismo apelativo (1987: 110).[93]

El espectador asiste a la progresiva recuperación de Beth, que en sus primeras intervenciones apenas es capaz de emitir unas serie de sonidos casi ininteligibles, pero que acaba por hacerse entender, revelando una capacidad metafórica que, según Roman Jakobson (1974: 155), es habitual en este tipo de pacientes, pero que no por ello deja de sorprender sobre un escenario. Beth denomina el hospital como "a toomb"(sic; 5); a su hermano Mike primero lo llama " dog" o "kineness" (sic;16) y luego "enemy," debido a su sed de venganza (45); a Jake, al que apenas recuerda, lo describe sólo en las primeras escenas como "love" (6) o "MY HAAAAAAAAAAAAAAART" (sic; 20); por último, en uno de los pasajes más comentados por la crítica, la protagonista define de manera precisa a la par que poética a su padre y a Frankie:

> *(Very simple to Frankie)* This—this is my father. He's given up love. Love is dead for him. My mother is dead for him. Things live for him to be killed. Only death counts for him. Nothing else. This—this—*(She moves slowly toward* FRANKIE.) This is me. This is me now. The way I am. Now. This. All. Different. I—I live inside this. Remember. Remembering. You. You—were one. I know you. I know—love. I know what love is. I can never forget. That. Never. (57)

En este fragmento asistimos al esfuerzo de la joven por intentar reestructurar sus recuerdos y fraguar una nueva relación. Llama también la atención el uso de deícticos, como los demostrativos "this" and "that," el adverbio "now" o los pronombres personales, que reflejan las dificultades del afásico con aquellas palabras más abstractas desde el punto de vista gramatical, algo también apuntado por los estudiosos de la materia (Jakobson 1974: 186-215).

Con todo lo dicho, cuando Leslie Kane afirma que Beth es incapaz de manejar conceptos abstractos (2002: 150), incurre en una imprecisión, ya que su nivel de abstracción léxica permanece intacto. En una línea similar, Marc Robinson afirma que "el afásico se opone a lo abstracto," lo que, sin embargo, le conduce a sentirse

[93] En esta imaginería se detecta la influencia de uno de los escritores preferidos de Shepard, el mejicano Juan Rulfo, en cuyas páginas se suceden personajes que habitan en un estado intermedio entre la vida y la muerte.

muy cerca de la realidad empírica (2002: 97). En esta interesante reflexión Robinson pasa por alto un detalle importante: si quiere establecer una relación directa con el entorno, el afásico necesita precisamente manejar esos componentes más abstractos del lenguaje, que son, como acabamos de decir, los que le causan más problemas.

Lo más interesante es que Shepard convierte las dificultades de la protagonista en una virtud, dramatizando, a través de su evolución, la nueva relación con el entorno local que tan importante resulta en el esquema general de *A Lie*. A la vez, términos gastados por el uso cotidiano, como *love*, *kindness* y otros se revalorizan, al estar vinculados a una realidad tangible e inmediata. Además, a pesar de su estado, Beth es uno de los personajes más lúcidos de toda la obra, como demuestra la sencillez de sus intervenciones, acompañadas casi siempre por la acotación "simple" "childlike" o "small." Asimismo, cuando su hermano trae un ciervo a casa para ofrecérselo a su padre, aquélla se alía con su madre para denunciar lo estúpido y cruel de esta acción: "Mamma? Daddy doesn't eat the meat, does he?" (80). Por último, al final de la obra sugiere llevar a Frankie al hospital (sin renunciar por ello a una dosis importante de ingenuidad): "He's shaking all over. I don't think he's getting any better. Mike. We can't keep him here. Maybe we could get married in the hospital" (122).

La sensibilidad y la generosidad de Beth contrastan con Jake, que representa una filosofía muy diferente, no sólo por su mirada simplista y torva de la realidad, sino también por la relación con su propio cuerpo, como confiesa a su hermana Sally:

> I just try to keep track of my own movements these days. That's enough. Have you ever tried that? To follow yourself around? Like a spy. You can wind up anywhere. It's amazing. Like, just now I caught myself shaving. I was right over there. Shaving my face. I didn't know I was doing that until just now. It's kinda scary, ya know. (59)[94]

Jake además está obsesionado con el físico de su mujer, lo que le impide apreciar otros rasgos de su personalidad. Así, en el origen de sus sospechas de infidelidad se encuentra, como bien ha señalado Hall (1993: 110), su frustración por no poder tocarla: "I'd watch her oiling herself while I pretended to be asleep. She was in a dream, the way she did it. Like she was imagining someone else

[94] Shooter, en *Action*, relata una anécdota similar sobre un conocido suyo: "He began to feel like a foreign spy. Spying on his body. He'd lie awake. Afraid to sleep for fear his body might do something without him knowing. He'd keep watch for it" (1984b: 182).

touching her. Not me. Never me. Someone else" (8). Más adelante enumera partes de su anatomia: "Don't think about her feet or her calves or her knees or her thighs or her hips or her waist or her ribs or her tits or her armpits or her shoulders or her neck or her face or her eyes or her hair or her lips. Especially not her lips. Don't think about any of these things. You'll be much better off" (58). Esta tendencia a considerar de modo fetichista el cuerpo femenino remite al personaje de Eddie, que se refería al cuello de May como el motor de su deseo (1984b: 24).

En el polo opuesto, Beth se muestra sensible a los aspectos corporales, tanto propios como ajenos: en la escena de la camisa en la que flirtea con Frankie, por ejemplo, ésta alude a una serie de sensaciones olfativas y auditivas: "You fight but all the time you want my smell" (76), "you have his same voice" (76); asimismo, logra identificar a Frankie por el timbre de su voz antes de que éste haga su aparición; por último, está convencida de que tiene una cicatriz en la cabeza que, según ella, es el resultado de la extracción de su cerebro, lo que sugiere la materialidad de su inteligencia, incapaz de comprender lo que le ha sucedido, pero sí de sentirlo. Este énfasis en el lenguaje corporal ha sido adoptado por algunas feministas como una estrategia más para subvertir la mirada fetichista del hombre y devolver a la mujer el control sobre su propio cuerpo (Rosen 2004: 165-167). Lo mismo se puede afirmar respecto a la revalorización del silencio: Beth explica a Frankie que "I would rather walk than talk" (73) y sus intervenciones, como hemos visto, se caracterizan por una gran fragmentación. En este sentido, "el lenguaje caótico de Beth representa de algún modo la antítesis de las estructuras lingüísticas masculinas y brutales de *The Tooth of Crime*. Sus palabras a menudo no tienen ningún sentido racional y son ajenas a las maquinaciones del poder, sin embargo, tienen una resonancia y encierran una compasión y una sabiduría mucho mayores que las de ningún otro personaje" (Bottoms 1998: 241). Este crítico señala también el impacto de la última escena, en la que Beth y Frankie se abrazan sin que medie entre ellos ninguna palabra, "un silencio poderoso que revela más sobre Beth, sobre su pasado y su futuro, de lo que ninguna palabra podría nunca expresar."[95] En una misma línea, Ann Crum sostiene que la lesión cerebral de Beth la hace descubrir un lenguaje que desafía la lógica tradicional: "Este deseo de subvertir el *logos*, de socavar los significados exactos, de admitir que las palabras por sí mismas son incapaces de transmitir ciertos conceptos opuestos al pensamiento patriarcal,

[95] Shepard se aproxima así a otras dramaturgas norteamericanas, desde Susan Glaspell a Maria Irene Fornes (1998: 241 y ss.), que han empleado el lenguaje de un modo similar.

requiere otro lenguaje. En su discusión de *la mysterique*, Irigaray propone dos alternativas: 'quedarse callado, o bien emitir sólo un sonido tan inarticulado que apenas forme una *canción*'" (1993: 207). Esta cita resulta reveladora, sobre todo por esa referencia al concepto de *logos*, tan importante en el pensamiento de Shepard.

Por último, conviene apuntar que no es sólo Beth la que abre una nueva vía de exploración estética. Lorraine y Sally, por ejemplo, entablan conversaciones salpicadas por numerosas pausas y un lenguaje sencillo pero efectivo. Aún más llamativo es el hecho de que Jake adopta un discurso fragmentado similar al de Beth cuando se disculpa ante ella: "(*softly*) I-I-I-I love you more than this earth. (126); (*to Beth, very simple*) These things in my head lie to me. Everything lies. Tells me a story. Everything in me lies. But you. You stay. You are true. I know you now. You are true. I love you more than this life. You stay. You stay with him. He's my brother" (129). Aunque la voluntad de Jake parece reforzar el estatus de Beth como un objeto (pasa de unas manos a otras), lo cierto es que ésta desea realmente permanecer con Frankie. El beso que Jake le da en la frente, su marcha y el abrazo en que la nueva pareja se funde refuerzan esta lectura, que constituye "una afirmación liberadora de la desesperación" (Rosen 2004: 162).

STATES OF SHOCK (1991), *SIMPATICO* (1993) Y *THE LATE HENRY MOSS* (2000)

Tras el éxito de crítica y de público de *A Lie of the Mind* Shepard aparca durante seis años sus trabajos para el teatro, retirándose al cuidado de su granja de Minnesota y de su familia. Este silencio no sorprende si recordamos sus comentarios previos al estreno de la obra, en los que se traslucía ya un cierto hartazgo con el teatro (algo comprensible en alguien con más de treinta títulos a sus espaldas). A ello hay que añadir el interés del autor por desarrollar su carrera cinematográfica, no sólo como actor, sino también como guionista y director, labores estas que lleva a cabo por primera vez en *Far North*, película de escaso impacto comercial pero de una calidad artística reseñable, en la que, de manera sorprendente, todo el peso de la acción recae en un grupo de mujeres. En el plano literario, Shepard seguirá la estela de *Hawk Moon* y *Motel Chronicles*, escribiendo una serie de relatos cortos —mucho más narrativos que sus predecesores— que verán la luz, años después, en *Cruising Paradise*.

A principios de los noventa Shepard vuelve a los escenarios con una serie de obras que, a pesar de mantener importantes diferencias estilísticas, se caracterizan por acentuar de un modo radical el compromiso ético esbozado en trabajos anteriores. Ello justifica nuestra decisión de agruparlas bajo un mismo epígrafe.

La violencia como purgación

En 1991 Shepard estrena *States of Shock*, obra en un acto en la que aborda la tímida reacción de la sociedad norteamericana ante la primera Guerra del Golfo. En sus propias palabras:

> I was in Kentucky when the war opened. I was in a bar that I go to a lot down there because it's a horsemen's bar […]. The TV was on, and these planes were coming in, and suddenly…It just seemed like doomsday to me. I could not believe the systematic kind of insensitivity of it. That there was this punitive attitude—we're going to just knock these people off the face of the Earth. And then it's devastating. Not only that, but they've convinced the American public that this was a good deed, that this was in fact a heroic fucking war, and welcome the heroes back. What fucking heroes, man? I mean, they bombed the shit out of these people. They knocked the stew out of them over there with bombing and bombing and bombing. The notion of this being a heroic event is just outrageous […]. I can't believe that, having come out of the '60s and the incredible reaction to Vietnam, that voice has all but disappeared. Vanished. There's no voice anymore. (Rosen 2004: 235)

Este enfado explica su decisión de tratar un tema político, algo inusual en su teatro, donde estas cuestiones aparecen reflejadas sólo de un modo indirecto, como ocurre con la extraña explosión nuclear de *Icarus' Mother*, el universo post-apocalíptico de *Action* o el ambiente de conspiración general que se respira en *Suicide in B Flat*. En *States*, sin embargo, las referencias a la sociedad del momento son mucho más directas, como se comprueba en la pantalla que cuelga del fondo del escenario, donde se suceden imágenes que recuerdan a la cobertura televisiva del conflicto bélico. Por otro lado, se detectan ecos absurdistas y de *slapstick comedy*, que contribuyen a transformar la obra en algo más que una reacción a una sola guerra. A todo ello hay añadir la presencia de otro asunto muy recurrente en el pensamiento de Shepard: la relación padre-hijo.

La acción de *States* transcurre en un restaurante familiar, representado de forma minimalista, en el que un Coronel retirado, pero de enorme energía (John Malkovich en la primera producción de la obra), llega en compañía de Stubbs, un joven ex militar que quedó impotente y postrado en una silla de ruedas tras una batalla. A medida que avanza la obra, conocemos cómo estas heridas se produjeron

al intentar salvar al hijo del Coronel, que recibió un disparo mortal de su propio ejército. Estos hechos ocurrieron justamente un año atrás y, para conmemorar el aniversario, el Coronel ha decidido sacar del hospital a Stubbs. Pronto, sin embargo, aquél revela sus verdaderas intenciones y pretende que éste reconstruya, como un juego de estrategia militar, lo que ocurrió en tan nefasta fecha. Esta acción se aproxima al ritual, si creemos las palabras del Coronel: "I know we've done this before" (14);[96] sin embargo, el joven se muestra incapaz de completar algunos detalles, insinuando además que, en realidad, él es su hijo. De ser así, el militar viviría sumido en una farsa, motivada seguramente por una negación de la impotencia de su vástago:

> STUBBS: MY THING HANGS LIKE DEAD MEAT.
> COLONEL: *(dancing):* Exactly. No son of mine has a "thing" like that. It's not possible.
> STUBBS: If my "thing" comes back. If it grows straight and strong and tall—Will you take me back?
> COLONEL: Too late for that, Stubbs. The time has passed. (34)

Al final de la obra Stubbs comienza a flirtear con la camarera del bar en un esfuerzo por recobrar su virilidad y, de paso, desbancar a su padre, que antes había intentado lo mismo. Finalmente, logra su propósito, lo que provoca que el Coronel admita por primera vez su parentesco. A pesar de este asomo de reconciliación, Stubbs, en una inversión de poderes, decide vengarse del trato vejatorio recibido: el Coronel permanece en la silla de ruedas mientras su hijo se cierne sobre él blandiendo una espada militar. Con este gesto, Stubbs "llega al final de su viaje de iniciación, del que emerge como un hombre de verdad" (Willadt 1993: 162).

Cerca de los dos protagonistas se sitúan otros clientes del bar, a White Man and a White Woman, cuyos apelativos transmiten su carácter de estereotipos. Estos personajes, de una palidez cadavérica, parecen sumidos en un estado post-traumático, que se concreta en su absoluta indiferencia ante el dolor de Stubbs y las imágenes de la guerra. La mujer, por ejemplo, se limita a quejarse de asuntos triviales, como el pésimo servicio del restaurante o el hecho de que el Coronel beba alcohol, y en uno de los pocos momentos en que sale de su ensimismamiento, lo hace para jalear la actitud del Coronel, que acaba de propinar una bofetada a Stubbs: "Give it to him! You should have done that when he was just a little boy. All of this could have been avoided" (29). El marido resulta aún más patético, al

[96] *States of Shock* (1993). Todas las referencias pertenecen a esta edición, por lo que incluimos sólo el número de página entre paréntesis.

sufrir sin rechistar las broncas de su mujer y llegar incluso a masturbarse bajo el mantel, una imagen más de virilidad mal entendida y de regresión a un estado infantil en el teatro de Shepard. Esta pareja, que resulta un claro trasunto de la sociedad norteamericana más conservadora, sufre en sus carnes la ignorancia de un quinto personaje, Gloria Bee, una camarera que contribuye a introducir alguna nota de humor, no sólo por su falta de atención al matrimonio, sino también por sus dificultades para mantener en equilibrio las bebidas que sirve. Willadt interpreta este personaje en clave racial, ya que reúne todas las características de los estereotipos de las mujeres negras, como su función de sirvienta (tanto real como sexual) de los hombres y su sentido del ritmo (1993: 160).

En realidad, este tipo de caracterización, simplista y exagerada, afecta a todos los personajes y es buscada de modo consciente por Shepard, sobre todo en relación con el Coronel: "I wanted to create a character of such outrageous, repulsive, military, fascist demonism that the audience would recognize it, and say, 'Oh, this is the essence of this thing'" (Shewey 1997: 217). Estos rasgos se manifiestan en el trato que propina a Stubbs, del que exige una sumisión absoluta, amenazándolo y castigándolo con bofetadas y azotes que se acompañan de sonidos de guerra, un efecto que, como en *Fool for Love*, intensifica la acción dramática. Del mismo modo, su atuendo, que remite a varios conflictos, le convierte en una especie de soldado "total":

> *A strange ensemble of military uniforms and paraphernalia that have no apparent rhyme or reason: an air force captain's khaki hat from WW II, a marine sergeant's coat with various medals and pins dangling from the chest and shoulders, knickers with leather leggings below the knees, and a Civil War saber hanging from his waist.* (5)

La indeterminación temporal que sugiere esta descripción caracteriza toda la obra, lo que incrementa la sensación de caos. Por ejemplo, sabemos que el dueño del restaurante ha muerto y que el cocinero ha sido herido, presumiblemente por unos misiles. Esta idea de que el belicismo ha llegado incluso al corazón del país (previamente se nos informa de que el restaurante está situado en algún lugar del Sur de EEUU) se refuerza mediante referencias a apagones y sirenas antiaéreas, así como por el hecho de que al final de la obra todos se pongan máscaras antigás. Estas alusiones futuristas se combinan con otros elementos del pasado, como la figura del mutilado de guerra, la utilización de efectos sonoros y un ambiente de

paranoia total (Shepard subtitula la obra "a vaudeville nightmare"), deudores del tratamiento teatral y cinematográfico de la Guerra de Vietnam.[97]

Lo más interesante de este planteamiento radica en su tremendismo, en el retrato crudo de una sociedad violenta e indiferente ante el dolor ajeno, con el que Shepard busca agitar al espectador. Esta es la línea interpretativa seguida por dos directores europeos, Hartmut Wickert y Alfred Nordmann, que partiendo de un artículo de Jack Gelber sobre el aspecto ritual del teatro de Shepard (1976) llevaron a cabo una puesta en escena en la que la violencia funcionaba como una energía redentora (Shewey 1997: 220). Este proceder, que remite al Teatro de la Crueldad, plantea, sin embargo, una paradoja en el plano ético: la santificación de aquellos valores que la obra critica. Las posibilidades de que esto ocurra son aún mayores si tenemos en cuenta los padecimientos sufridos por Stubbs, que invitan al espectador a saborear su venganza.

A nadie escapa que esta transformación del joven es decepcionante, sobre todo porque Stubbs llega a recordar en muchos momentos a un personaje amable, casi a un mártir, en una línea parecida a Beth en *A Lie of the Mind*. Como ésta, Stubbs ha sido víctima de una agresión física por parte de alguien cercano (en este caso, el ejército americano). Su modo de hablar, centrado en impresiones sensoriales, se asemeja también al de Beth, sobre todo si se compara con el deseo del Coronel de conocer los hechos de un modo directo:

> STUBBS: I was here. Facing the green sea. I was smelling it. Through the smoke. It didn't smell American to me. It smelled like a foreign sea. The birds were no American birds. I wanted to have a feeling for home but nothing called me back. I wanted to have a memory. I prayed for a memory. But nothing came but the smoke and the smell of dead fish.
> COLONEL: Stubbs, we don't have a hope in hell of understanding the catastrophe if you're going to allow your mind to wander through smoke and dead fish! You've got to pull yourself together now. Grab ahold of your bootstraps! (STUBBS blows his whistle and crosses to centerstage). (19)

Más adelante Stubbs se dirige al auditorio para acusar al Coronel de haber inventado su muerte: "When you left me it went straight through me and out to the other side. It left a hole I can never fill" (24). En otros momentos remeda irónicamente el tono y hasta las palabras del que se supone es su padre, ordenando al White Man (que en ese momento está masturbándose) que se convierta en un

[97] En el teatro, podemos citar *Sticks and Bones* (1971), de David Rabe, y *The Waterworks at Lincoln* (1969), de Walter Hadler. En el cine, existen semejanzas con películas ya clásicas, como *Born on the Fourth of July* [*Nacido el 4 de julio*] (1989), de Oliver Stone, y *Apocalyse Now* [*Apocalipsis Now*] (1979), de Francis Ford Coppola.

hombre: "BECOME A MAN" (27). Por último, parodia la disciplina militar y, de paso, varios mitos de la nación americana:

> Keep thinking of "home." That's the way to pull through this. Fix a picture in your mind. A backyard. A tree house. A better time. Truman, maybe "Straight-Talkin' Harry." Think of station wagons! County Fairs! Ferris Wheels! Think of canned goods and cotton candy! Home Economics. Production lines! The Great Northern Railroad! Think of what we've achieved! The "Trail of Tears"! The Mississippi! Samuel Clemens! Little Richard! The Dust Bowl! The Gold Rush! The Natchet Trace! It's endless! A River of Victory in all directions! Flooding the Plains! Hold to an image! Lock onto a picture of glorious, unending expansion! DON'T LET YOURSELF SLIP INTO DOUBT!! Don't let it happen! You'll be swallowed whole. (38)

Sin embargo, esta estrategia de deconstrucción se viene al traste en el momento en que Stubbs recupera su virilidad y decide atacar al Coronel. De hecho, el *tableau* con el que se resuelve la acción recuerda al final de *True West*, por más que Shepard introduzca ahora una canción tradicional ("Goodnight Irene") como contrapunto irónico.

Con todo lo dicho (y lo visto en obras previas como *True West*, *Fool for Love* y *The Tooth of Crime*), es evidente que la postura del autor acerca del papel de la violencia en la sociedad norteamericana es, cuando menos, ambigua. La siguiente declaración del autor, a menudo citada por la crítica, encierra una misma ambivalencia respecto a este asunto:

> I think there's something about American violence that to me is very touching. [...] In full force it's very ugly, but there's also something very moving about it, because it has to do with humiliation. There's some hidden, deeply rooted thing in the Anglo male American that has to do with inferiority, that has to do with being a man, and always, continually having to act out some idea of manhood that invariably is violent. (Kakutani 1988: 179)

En las dos obras que vamos a analizar a continuación, *Simpatico* y *The Late Henry Moss*, la violencia también está presente, pero como un modo de lograr que el espectador tome conciencia de hechos pasados. Asimismo, ambas desarrollan el concepto de *responsabilidad*, que ya aparece esbozado en *States of Shock*, donde resulta evidente la culpabilidad del Coronel, a pesar de que éste niegue su implicación en lo acontecido y algunos datos biográficos resulten confusos.

El valor de los pequeños pactos

Simpatico es la obra de Shepard que más se aproxima a un realismo tradicional; sin embargo, ello no es óbice para que existan una serie de incongruencias en el

argumento que violan los principios estéticos y filosóficos que asociamos con este modo de representación artística.

Los personajes principales de *Simpatico* son una pareja de amigos y ex compañeros en el negocio de las carreras de caballos, Vinnie y Carter, cuya relación se deterioró años atrás, después de un plan conjunto para estafar al comisionado del circuito de carreras, Simms. Para ello, tomaron una serie de fotografías de carácter pornográfico en las que éste aparecía junto a la entonces novia de Vinnie, Rosie. Debido a este turbio asunto, Vinnie se vio condenado a llevar una vida anónima, aislado en un pueblo perdido de California, mientras que su novia y Carter formaron una familia en Kentucky. Vinnie sobrevive gracias al dinero que Carter le envía mensualmente a cambio de no sacar a la luz pública los negativos que todavía conserva en su poder.

Esta historia la vamos conociendo a medida que avanza la trama, y se sitúa en el trasfondo de lo que se desarrolla delante del espectador. En la primera escena asistimos al reencuentro entre los viejos amigos en California: Vinnie ha llamado a Carter para que le ayude a reconciliarse con su última conquista amorosa, Cecilia, que al parecer le ha denunciado por asumir una falsa personalidad. Para convencer a su antiguo socio de que medie en este asunto, Vinnie asegura haber entregado los negativos a la mujer, lo que motiva que aquél finalmente acceda a verla. Su reunión, sin embargo, no aclara demasiado, y ni siquiera llegamos a saber si ésta tiene realmente las fotos. En su lugar, Cecilia se muestra como un personaje "*slightly eccentric*" (36),[98] refiriéndose de forma constante a aspectos de su propia personalidad que en algunos casos resultan humorísticos (como su afición desmedida al *derby* de Kentucky), pero que en otros constituyen una crítica apenas velada a lo ocurrido en el pasado entre los dos amigos: "A long lasting friendship—That must be a very nice thing to have" (39); "Cheating on your partner. I gave up that too" (40). Poco después Cecilia admite que Vinnie le ha contado algo y que incluso ha llegado a ver las comprometedoras fotos, si bien no queda claro hasta dónde llega su conocimiento.

Como en *A Lie of the Mind*, Shepard, a partir del segundo acto, divide el escenario en dos, lo que le permite transportar vertiginosamente al espectador hasta el estado de Kentucky, donde Vinnie, con su atuendo de detective, ha localizado a

[98] *Simpatico* (1996b). Todas las referencias pertenecen a esta edición, por lo que incluimos sólo el número de página entre paréntesis.

Simms, que ahora vive bajo la identidad de Ames, un modesto empresario que no desea resucitar los fantasmas del pasado:

> SIMMS: Wife and kids packed it up on him. I believe that's right. Bankrupt. Lost everything in fact. Bottomed out completely.
> VINNIE: I'm sorry to hear that.
> SIMMS : Why should you be sorry? Loss can be a powerful elixir. (65)

Poco después comienza el derrumbe psicológico de Carter, a cuya desesperación por no encontrar las fotos se le añade ahora la llamada de Simms, que le informa de la visita de Vinnie. En un último gesto de desesperación Carter pide a Cecilia que, a cambio de una entrada para el Derby de Kentucky, intente convencer a Simms de que le devuelva los negativos: la ironía en este punto no puede ser mayor, ya que el espectador sabe que éste no tiene nada en su poder.

En el tercer acto asistimos a dos nuevos encuentros. En el primero, entre Cecilia y Simms, éste le cuenta la trampa que le tendieron y expresa, de un modo más humorístico que sexual, su admiración por el físico de la recién llegada. En el segundo, Vinnie devuelve las fotos a su ex pareja, Rosie, a la que busca persuadir, sin éxito, de que huya con él a México. En la escena final, Carter, lleno de negros presagios, somatiza sus preocupaciones y se derrumba físicamente. Su única salida es buscar la complicidad de Vinnie, al que llega a ofrecer un intercambio de roles que incluye a su mujer. La semejanza de este planteamiento con *True West*, donde Austin intentaba una maniobra similar, es clara; sin embargo, como bien señala Bottoms, existe una diferencia fundamental entre ambas obras: Shepard subrayaba entonces el peso de la herencia al elegir dos hermanos como protagonistas, mientras que ahora los personajes, sin lazos de sangre de por medio, gozan de mayor libertad para determinar su destino. Por ejemplo, Carter, Vinnie y Rosie condicionaron su futuro al engañar a Simms, que también accedió libremente a acostarse con la chica; de igual modo, Cecilia, aunque por motivos ridículos, se ofrece a ayudar a Carter sin que exista por ello un determinismo infranqueable. Todo ello introduce la variante de la *responsabilidad* (Bottoms 1998: 254).

El círculo se cierra aún más sobre el individuo si consideramos que Shepard rechaza la convicción de Carter de que es posible reinventarse y olvidar el pasado:

> CARTER: […] I`m a member of a country club! So fuckin' what!
> VINNIE: Well, that must be something new and different for you, huh? Being a member. Must' ve been difficult at first. Fitting in. Pretending you had something in common. Kissing ass with the gentry.
> CARTER: I don't have time to screw around here, Vinnie.

> VINNIE: But now it's become second nature, right? You've acquired an affinity. You stride right through the pro-shop on your way to the bar, laughing and slapping all your divorced buddies on the butt. Cracking inane jokes about pussy you've never had. Collecting football pools and swapping putters. Like your seedy past is long forgot. Might never have really even taken place. Might have actually belonged to another man. A man so remote and dead to you that you've lost all connection. A man completely sacrificed in honor of your bogus membership in the High Life. (20-21)

Teniendo en cuenta las palabras de Vinnie, no sorprende que Carter no logre embarcarle en sus planes futuros. Una misma negativa recibe de Cecilia, a la que pide ayuda afirmando que "you make a move like this, just one little move and everything shifts. Everything falls into place behind it. It carries its own momentum" (86), una declaración grandilocuente y ridícula, ya que lo único que le ha ofrecido es una entrada para el Derby de Kentucky. Finalmente, todos estos intentos por romper con el pasado acaban provocando su derrumbe moral y físico, sin que el personaje comprenda en ningún momento lo fútil que resulta esta empresa. Como recuerda el actor que primero le dio vida, Ed Harris: "Estaba comentando con Sam la última escena y le pregunté: '¿No hay ningún momento en el que Carter reconozca lo que ha hecho mal, qué admita parte de su culpa o de que confiese de algún manera ante sí mismo?' […] Sam me contesto: 'Lo siento, pero no voy a permitir que se salve'. No le estaba pidiendo ningún parlamento adicional. Simplemente quería saber si este tipo tenía alguna idea de lo que le había ocurrido y por qué. Sam replicó: 'No, está ciego'" (Rosen 2004: 191).

A pesar de lo que afirma Bottoms (1988: 261), la importancia que cobra el pasado en esta obra no supone un contraste con *A Lie of the Mind*. Es cierto que Beth comenzaba un proceso de conversión personal que era paralelo a una revalorización del presente; sin embargo, también comprobamos cómo ésta era consciente del carácter artificial y teatral de su nueva personalidad (al igual que Vinnie y su pose de detective). Más importante aún es que Beth perdonaba, pero no olvidaba lo ocurrido.

Un concepto fundamental que permite introducir un mínimo sentido de responsabilidad es el de *verdad*, ya que, sin una mínima conciencia de ésta, no importa cuán mediatizada por nuestro discurso, la justicia sería una tarea imposible.[99] En este sentido, es llamativo que el pasado en *Simpatico* esté plagado de incertidumbres y de incoherencias: no está muy claro por qué Vinnie tuvo que

[99] En este sentido, resulta significativo que, en el reestreno de *Buried Child* en Broadway, Shepard introdujera varios cambios para aclarar algunos aspectos ambiguos del texto original, como la paternidad de Tilden o la culpabilidad de Dodge (Bottoms 1998: 257-58).

permanecer escondido, si en ningún momento aparece retratado en las fotos; tampoco resulta congruente que un personaje del mundo de los deportes se pueda ver tan afectado por un *affaire* con otra mujer; de igual modo, Carter está desesperado por recuperar los negativos, ansiedad extraña, a no ser por un intento de preservar la imagen de su ahora esposa; por último, los motivos que llevaron a Vinnie y Carter a extorsionar a Simms tampoco se clarifican, más bien se complican cuando conocemos que Carter ayudó con posterioridad a su víctima a encontrar trabajo: "I set him up with a bloodstock agency….He's doing all right for himself" (32). Teniendo en cuenta todos estos ejemplos, el siguiente diálogo adquiere connotaciones metateatrales:

> SIMMS: How 'bout that. Used to love those old detective movies. Raymond Chandler. Dashiell Hammet. Don't make enough a' those kinda movies anymore, do they?
> VINNIE: No, they sure don't.
> SIMMS: Don't make *any* of 'em, as a matter of fact.
> VINNIE: I guess not.
> SIMMS: *Double Indemnity, Maltese Falcon.* Pictures with a plot you could sink your teeth into.
> VINNIE: Right.
> SIMMS: Who was it decided to do away with all the plots?
> VINNIE: What?
> SIMMS: They must've had a meeting somewhere. Behind closed doors. (56)

Este diálogo entronca con *Suicide in B Flat*, donde los dos detectives protagonistas buscaban, en vano, esclarecer las causas de la desaparición de Niles. Sin embargo, en el fondo ambas obras difieren diametralmente, lo que da una idea de la evolución artística y filosófica de Shepard: la realidad en *Suicide* resultaba arbitraria y era difícil —por no decir imposible— determinar qué había ocurrido e incluso qué estaba ocurriendo, algo lógico, dado que el interés de Shepard era fundamentalmente epistemológico; en *Simpatico*, sin embargo, basta con observar el estado actual de los personajes para comprobar que ha existido un asunto turbio en el pasado, por mucho que nuestro conocimiento de éste sea impreciso. De hecho, no es casual que un elemento escénico recurrente en la producción de Shepard, las fotos, sean consideradas ahora como portadoras de verdad, a pesar de que su realidad sea también inestable (el espectador no llega a verlas nunca).

Este cambio de polaridad, de lo *epistemológico* a lo *ético*, se distingue también en la figura de Vinnie, que adopta el rol de detective movido no tanto por una sed de verdad, sino por otras razones, que van desde el deseo de justicia hasta la necesidad emocional de establecer intimidad con otras personas, como cuando engaña a Cecilia o pide a su ex mujer que se fugue con él a México. Esta

motivación se constata incluso en el título de la pieza. En palabras de Ed Harris: "En la última escena, cuando Carter está hundido y piensa que ha perdido casi hasta su juicio mientras su cuerpo no deja de temblar, le dice a Vinne: 'Maybe we could start over again. Maybe we could start up with the claimers again.' Y Vinnie afirma: 'No, it's past that.' Y Carter replica: 'Yeah, but, well, we had a partnership. We had a real partnership, didn't we? We had a feeling between us. We were like a team.' Éste es el momento en el que estamos más cerca de emplear la palabra 'simpático'" (Rosen 2004: 187).

Como muchos de los personajes de un contemporáneo de Shepard, David Mamet, el espectador tiene la impresión de que Vinnie genera —o al menos resucita— una vieja historia con el único propósito de no sentirse sólo, al igual que en *American Buffalo* (1975), donde unos criminales de poca monta planean una trama que les permita vencer su soledad, filosofía que también subyace tras otras obras de Mamet, como *Glengarry Glen Ross* (1983) o *Speed the Plow* (1988), por citar sólo dos títulos bien conocidos. Esta lectura de *Simpatico* se confirma en uno de los primeros diálogos, en el que Vinnie rechaza el dinero que Carter le ofrece por los negativos, ya que eso supondría no volver a verse (22). En este sentido, no es descabellado pensar que todo su comportamiento sea un modo de reestablecer una relación más sincera con su amigo (Shewey 1997: 227).

En cualquier caso, una vez más es necesario ir más allá de la psicología errante de los personajes para llegar a una conclusión certera. En este sentido, llaman la atención los diálogos que se producen en casi todas las escenas, lo que contrasta con la tendencia al monólogo tan típica en Shepard. De nuevo, Mamet resulta un referente adecuado para entender estos pasajes, que remedan la comunicación entre los personajes y el público y que funcionan, por tanto, como metáfora teatral: "Vivimos en una nación infeliz…Un modo de aliviar la decadencia moral y la insustancial sofisticación de nuestras vidas es celebrar de manera teatral aquellas cosas que nos unen" (Bigsby 1992: 218). Esta reflexión de Mamet describe también los diálogos de *Simpatico*, caracterizados por terminar con una nota de humor o de calma que sugiere que los personajes han alcanzado un mínimo entendimiento.

Estos encuentros íntimos contrastan con las superficiales y omnipresentes conexiones del mundo contemporáneo, esfera a la que indudablemente pertenece Carter, que no se separa de su teléfono móvil —para Simms, "another disease" (106)— malinterpretando la información que por él recibe (como cuando piensa

que Vinnie ha entregado los negativos a Simms).[100] El deseo de establecer lazos entre realidades remotas justifica la división en dos del escenario y, sobre todo, la trama detectivesca de la obra, que resulta ser, en último término, una excusa para introducir el tema de las relaciones humanas en medio del caos de la sociedad contemporánea. Sin embargo, como afirma Shewey, esa búsqueda de una mayor comprensión produce, paradójicamente, una sensación de miedo, que en el caso de Carter llega a ser acuciante (1997: 227). Una de las causas de este estado es que, como Taylor en *A Lie of the Mind* y el Coronel en *States of Shock*, Carter antepone las ideas a las personas, lo general a lo particular. Véase como ejemplo el siguiente diálogo, en el que éste airea su temor a que la relación de Vinnie con Cecilia haya podido reabrir las heridas del pasado:

> CARTER: You've got no concept of how things are hooked up these days. How international files are kept. Information stored. Microchips. Fibre optics. Floppy discs. It's an art form now, Vinnie! An industry!
> VINNIE: […] I'M TALKING ABOUT A WOMAN!!
> CARTER: All right. Calm down. Jesus. We're just trying to have a conversation.
> VINNIE: I AM NOT TALKING ABOUT MICROCHIPS AND INDUSTRIES!! I AM TALKING ABOUT A WOMAN!! (12-13)

Shepard juega con esta dicotomía constantemente, frustrando mediante la acumulación de datos el deseo natural del público de conocer los detalles más ínfimos sobre el pasado. De este modo, consigue trasladar su crítica de la era de la información a un espectador que corre el riesgo de incurrir en los mismos errores de Carter y no detectar, sino *a posteriori*, que la trama es una mera sucesión de pistas falsas, un *McGuffin* (por utilizar el famoso término de Alfred Hitchcock), que esconde verdades más profundas. Este nuevo tono de comprensión, heredero de la atmósfera que se respiraba en algunas escenas de *A Lie of the Mind*, se confirma en obras posteriores. Por ejemplo, en *When the World Was Green*, una pequeña pieza compuesta junto a Joseph Chaikin, una mujer entrevista y llega a perdonar a un viejo cocinero que envenenó a su padre años atrás; asimismo, en una exitosa revisión de *The Tooth of Crime* en 1996, Shepard hizo algunos cambios para subrayar las afinidades entre Hoss y Crow (Shewey 1997: 16; Wade 2002: 276).

[100] La crítica a este medio de transmisión recuerda poderosamente a un referente cercano al espectador español: el cine de Pedro Almodóvar, donde a menudo el teléfono contribuye a la falta de entendimiento entre los personajes.

Sin embargo, como él mismo ha reconocido: "Seems like playwrights hit a certain place where they're either repeating past work or trying to invent new stuff that has nowhere near the impact of the earlier work" (Shewey 1997: 244). En esta reflexión Shepard alude al problema de la recepción, que sería poco favorable a este giro en su dramaturgia. Leslie Wade ha analizado este aspecto, trazando la evolución desde la década de los ochenta, cuando Shepard llegó a convertirse en todo un icono cultural, hasta nuestros días, en los que su figura, sobre todo en los Estados Unidos, ha perdido brillo y el número de artículos especializados, en su mayoría centrados en títulos clásicos como *Tooth of Crime*, *Buried Child* y *True West*, ha disminuido. A propósito de su producción en los noventa Wade admite la existencia de similitudes estilísticas y temáticas con obras anteriores, al tiempo que coincide con nosotros en que todas ellas incluyen un planteamiento ético poderoso en el que conceptos como *responsabilidad* y *justicia* cobran un protagonismo inusitado. Lo más llamativo de la lectura de Wade, sin embargo, radica en que considera este hecho como el causante del declive de su popularidad. Para ilustrar esta reflexión, cita algunas de las críticas vertidas sobre *Simpatico*, donde predomina un tono de lamento, "como si se estuvieran refiriendo a un atleta famoso en el final de su carrera deportiva" (2002: 258), y se repiten adjetivos como "lentas, flojas, lúgubres o flácidas" (2002: 267) que aluden a una esterilidad relacionada estrechamente con la imagen de macho que la crítica, sobre todo a principios de los ochenta, veneraba. El cambio en el horizonte de expectativas es, por tanto, un factor que debemos tener en cuenta para explicar la pobre recepción de sus últimas obras, sobre todo en los Estados Unidos.[101]

Wade añade que la nueva orientación del teatro de Shepard ha coincidido con la aparición de jóvenes talentos en la escena norteamericana, como Tony Kushner, Paula Vogel o Suzan Lori-Parks, cuyas obras abordan o revisan aspectos ideológicos, enfatizando la necesidad de llegar a un mejor entendimiento entre los diversos grupos sociales, étnicos y sexuales que componen la sociedad norteamericana. Este hecho podría haber favorecido una recepción más calida de las obras de Shepard, sobre todo por aquella parte de la crítica, como las feministas, que han atacado siempre su ideología. Sin embargo, al lado de *Angels in America* (1991) o *How I Learned to Drive* (1997), por citar sólo dos títulos ya canónicos, sus aportaciones en el plano ético tal vez hayan sido percibidas como

[101] En Inglaterra, en cambio, Shepard ha seguido gozando de cierta popularidad, quizás debido a la atracción que el público inglés siente por el imaginario del otro lado del Atlántico.

tímidas, o quizás, como sugiere Wade, el talento de Shepard se manifieste con mayor fuerza al dramatizar los conflictos de la masculinidad. De acuerdo a esta interpretación, la diversidad de estilos de las obras de los noventa apuntaría a un cierto balbuceo creativo, a la búsqueda de nuevos modos de expresión (2002: 275). En *The Late Henry Moss*, sin embargo, Shepard vuelve a un estilo más reconocible para concluir (al menos provisionalmente) su indagación de la familia y del pasado.

La vía del perdón

The Late Henry Moss se estrena en 2000 en el Magic Theater de San Francisco, contando con un reparto de ensueño, que incluye a Sean Penn, James Gammon, Sheila Tousey, Nick Nolte o Woody Harrelson. A pesar de que las críticas no fueron demasiado favorables, cosecharía su mayor éxito de taquilla desde *A Lie of the Mind*, y que la obra fuera transferida un año después a Nueva York, donde con otros actores de renombre, como Ethan Hawke y Guy Boyd, el resultado sería también lucrativo. El responsable de este montaje fue Joseph Chaikin, que reemplazó a su amigo como director de la pieza.

Estos datos proporcionan una información valiosa para evaluar el estatus casi icónico de nuestro dramaturgo a finales de siglo, lo que explica el deseo de actores archiconocidos —y archiocupados— a trabajar bajo sus órdenes. Por otro lado, la magnitud del proyecto encerraba una contradicción en el pensamiento de Shepard, que siempre había defendido el teatro como un espacio alejado de aspiraciones comerciales.[102]

The Late Henry Moss sirve de epílogo a una serie de motivos de su dramaturgia. El propio Shepard ha reconocido que la obra "concerns another predicament between brothers and fathers, […] the same material I've been working over for thirty years or something but for me it never gets old" (Shewey 1997: 279) y, de hecho, una historia escrita en 1989, "See You in My Dreams" (incluida en *Cruising Paradise*), prefigura varios de sus ingredientes. Sin embargo, a pesar de las similitudes con el resto de su producción, *The Late Henry Moss* presenta un enfoque novedoso.

[102] En todo caso, hay que recordar que Shepard ya había elegido grandes teatros para poner en escena *Operation Sidewinder* y *A Lie of the Mind*, así como la nueva versión de *Buried Child* en 1996.

La trama se desarrolla en uno de esos lugares alejados de la civilización que tanto gustan a Shepard —una pequeña habitación en Bernalillo (Nuevo México) — donde dos hermanos, Ray y Earl, velan el cadáver de su padre recién fallecido. Ya desde los primeros diálogos el espectador es consciente de la falta de comunicación entre ambos (un tema recurrente desde, al menos, *Curse of the Starving Class*) así como de la sombra alargada del padre, que como tantos otros patriarcas shepardianos abandonó el hogar familiar años atrás. Este tema constituye el subtexto central, que el hermano pequeño, Ray, se encarga de sacar a la superficie en varias ocasiones, principalmente para culpar a Earl de su desidia respecto al pasado. Una vez más, por tanto, el peso de la herencia se deja sentir en la biografía de los dos protagonistas: Ray vive angustiado por lo ocurrido; Earl, por su parte, intenta no recordar, pero, apenas siente la presión de las acusaciones de su hermano, sigue el camino del padre y se refugia, como no podía ser de otro modo, en el alcohol.[103]

Shepard da viveza a este viejo tema a través de un argumento que versa sobre los últimos días del difunto Henry, cuya muerte está rodeada de un misterio que Ray, a la manera de tantos otros detectives shepardianos, intenta elucidar. Como novedad, Shepard introduce un personaje que pertenece más bien al reino de lo fantástico, una mujer de sangre mejicana y nativa-americana, Conchalla Lupina, que junto a Esteban (el vecino también mejicano de Henry) constituyen un contrapunto obvio a la civilización americana. Este tema ya había sido explorado por Shepard en una obra anterior, *Eyes for Consuela*, que cuenta la historia de un turista americano (también llamado Henry), sumido en una crisis personal que le lleva a huir a la selva mejicana. En medio de una atmósfera deudora del más puro realismo mágico, el protagonista se encuentra con un personaje, Amado, obsesionado por arrancarle los ojos para ofrecérselos como regalo a su esposa, Consuela, a la que mató por error años atrás y cuyo espíritu le demanda ahora un par de ojos azules. Por encima de esta motivación cruenta, sin embargo, Amado se muestra como un personaje comprensivo, que conversa de un modo sincero con su vecino del Norte sobre las relaciones de pareja, el valor real de las posesiones materiales y otras anécdotas personales.[104]

[103] En una entrevista reciente Shepard ha admitido sus continuos problemas con el alcohol (Cadwalladr 2010: 12).
[104] La obra está basada en “El ramo azul” (1951), un relato breve de Octavio Paz.

Esta misma complicidad se produce entre Esteban y el Henry de *The Late Henry Moss*, aunque en este caso es el americano el que amenaza la integridad física del mejicano, sobre todo durante sus frecuentes borracheras. A pesar de ello, Esteban recuerda con cariño los momentos pasados junto a su amigo, al que compara con un pajarillo indefenso y salvaje (como en *A Lie of the Mind*, el reino animal se emplea a modo de metáfora):

> EARL: What satisfaction could you possibly get outta serving a man who was so damn ungrateful!
> ESTEBAN: It's like—feeding livestock—you know?
> EARL: Feeding livestock?
> ESTEBAN: Birds.
> EARL: Birds?
> ESTEBAN: They do nothing. They—live, that is all. They are just there. But they need you. They look to you. They wait to you by the fence. They know you bring them something. Every day they are there at the same time—waiting. They know the hour you will appear. Mr. Henry, he use to wait for me like that. I would see him standing by the window, looking toward my trailer. I would never tell him I see him waiting like that. He would be embarrassed; angry. But he look for me. I was the only one. He have no one else. Then— sometimes late at night, I come over and we sit. We just sit here at that table, facing the moon. We listen to the radio. We no speak. Sometimes we no speak for hours. Just listen. Music from deep in Mexico. (2002: 85)[105]

A diferencia de Esteban, Conchalla es al principio un personaje hostil, que emplea su tremendo atractivo sexual para seducir a Henry y conducirle a la locura al decretar su muerte. Mediante un *flashback*, es el propio Henry el que comenta esta sorprendente noticia, que le traslada, como a tantos otros personajes shepardianos, a un lugar intermedio entre la vida y la muerte:

> That's it. Dead. Ever heard of such a thing? That's what she did to me. Can you imagine? Right in jail too. In front of everyone. We were both incarcerated together and she made that pronouncement. Publicly! Standing right over my semiconscious body. She just bellowed it out to the general jail community at large: "Señor Moss is dead!" Now it's all over the town. All over this territory. Everyone thinks I'm dead! (61)

Este párrafo revela la persistencia de una buena dosis de idealismo en la filosofía lingüística de Shepard. De hecho, Henry parece enumerar buena parte de los requerimientos o *felicity conditions* que J.L. Austin asocia a los actos de habla declarativos, determinadas fórmulas, como las que oímos de boca de un sacerdote, de un juez o de cualquier persona que sea reconocida como autoridad, en las que

[105] *The Late Henry Moss*. En *The Late Henry Moss*, *Eyes for Consuela* and *When the World Was Green* (2002). Todas las referencias pertenecen a esta edición, por lo que incluimos sólo el número de página entre paréntesis.

las palabras producen un cambio de estado. Sin embargo, a diferencia de otras obras, esta idea del lenguaje sirve para incorporar un mínimo de *justicia*, ya que la muerte espiritual de Henry se relaciona indirectamente con su pasado familiar. Así se corrobora cuando éste solicita de un personaje secundario, Taxi, que compruebe si realmente está vivo. Cuando éste apunta a factores fisiológicos, aquél, sin embargo, muestra su insatisfacción:

> HENRY: That's not what I wanna be known for—Breathing and yelling! What the hell is that! I've got lots of qualities besides breathing and yelling! Tell her about those!
> TAXI: I haven't seen those. (77)

La ironía de esta respuesta no puede ser mayor, ya que, en puridad, ni Taxi, ni sus hijos, ni el espectador captan una sola una imagen positiva de Henry. Esta percepción se agudiza de un modo crudo cuando éste enumera algunos de sus hitos biográficos: "I`ve served my country. I've dropped bombs on total strangers! I've worked my ass for idiots. Paid my taxes. There's never once been any question of my—existence!" (79).

El último acto de la obra refuerza la conexión entre los últimos días del viejo y su pasado. En una atmósfera opresiva, producida por el olor intenso a menudo[106] que cocina Esteban, Ray humilla físicamente a su hermano (aquejado de una resaca dolorosa), obligándole a fregar el suelo mientras le propina una serie de patadas que remedan el trato que su padre solía brindar a su madre. Tras este proceso catártico, Earl se enfrenta por fin a Henry, echándole en cara su comportamiento con la familia. Éste niega con fuerza su culpabilidad y acusa a su mujer de lo ocurrido: "Your mother. That little shit […] Another traitor. Locked me out of my own house! That's what she did. Locked me out!" (109). Esta tensión emocional provoca el colapso de Henry (de nuevo, la relación entre lo físico y lo moral); sin embargo, Conchalla interviene, acariciándole y haciéndole beber una botella de tequila que, según una acotación, funciona como una medicina. Curado de su "enfermedad," el viejo reconoce su culpabilidad: "I remember the floor—was yellow—I can see the floor—and her blood—her blood was smeared across it. I thought I'd killed her—but it was me. It was me I killed" (112). El amarillo y el rojo se distinguen también en la manta con la que Conchalla le cubre mientras entona una endecha que anuncia una muerte inminente. Como la protagonista de

[106] El menudo es una sopa mejicana hecha a base de maíz, tripas de bovino y especias que, como en la obra, se suele emplear para aliviar los efectos del alcohol.

Eyes for Consuela, que perdonaba la vida al turista americano, su intervención resulta, por tanto, redentora.[107]

Como vimos con anterioridad, este tono de comprensión se producía ya en obras previas; sin embargo, en el caso de *The Late Henry Moss* surgen algunas dudas respecto al modo en que se presenta. Por ejemplo, es innegable que Conchalla y Esteban resultan retratos estereotipados de la cultura hispana y nativa, que pueden herir la sensibilidad de estos colectivos. Más relevantes, sin embargo, son las objeciones que se plantean desde una perspectiva de género, ya que la mujer vuelve a ser un instrumento en la construcción de la personalidad del hombre: Conchalla desempeña un papel salvador y Henry relaciona las palizas a su mujer con su propia muerte. Para equilibrar la balanza, Shepard incluye por primera vez en toda su producción una referencia inequívoca al sufrimiento de la madre: la escena en la que Earl limpia el suelo. Este momento resulta algo artificial en la trama y, desde luego, la violencia con la que se desarrolla es también problemática; sin embargo, revela el compromiso ético del autor con una realidad que probablemente viviera en primera persona:

> Those midwestern women from the forties suffered an incredible psychological assault, mainly by men who were disappointed in a way that they didn't understand. While growing up I saw that assault over again, and not only in my own family. These were men who came back from the war, had to settle down, raise a family, and send the kids to school—and they just couldn't handle it. There was something outrageous about it. I still don't know what it was—maybe living through those adventures in the war and then having to come back to suburbia. Anyway, the women took it on the nose, and it wasn't like they said, "Hey Jack, you know, down the road, I'm leaving." They sat and took it. (Simpson *et al*. 2002: 303)

Esta mirada al pasado fue también determinante para la creación del personaje de Henry. Mathew Roudané localiza en un relato del irlandés Frank O'Connor, "The Late Henry Conran" (1931), un antecedente claro, ya que el protagonista aquí es también "asesinado" verbalmente (2002: 283-284). Sin embargo, muchos de los detalles informativos, como la localización y el decorado, la pensión que recibe Henry poco antes de morir o la existencia de un vecino mejicano, están extraídos con apenas algunos cambios de la biografía del padre de Shepard.

Ya hemos señalado que Ray es fundamental en esta búsqueda de un criterio de autenticidad. Como Roudané ha apuntado, este papel se refuerza a través de su

[107] Kuharski señala también algunas similitudes entre Conchalla y el personaje de Josie en *A Moon for* the *Misbegotten* (1947), de Eugene O'Neill. (2001: 501-502).

actitud hacia dos elementos muy concretos que entroncan con títulos anteriores del autor: las fotografías y el *story-telling* (2002: 286 y ss.).

Las instantáneas están en un álbum, que al principio Earl se encarga de hojear mientras Ray le recuerda algunos episodios familiares. Al igual que otros objetos de su padre, como una caja de herramientas y una botella de Bourbon, Earl prefiere, en cambio, conservar una imagen idealizada del pasado, al que define como "high old times" (7). A medida que avanza la acción, la balanza se decanta a favor de Ray, que no sólo denuncia la capacidad de distorsión de este medio de representación, sino que llega a entregar el álbum a un desconocido, Taxi. Cuando Earl protesta por ello, su hermano no puede ser más directo:

> EARL: Those photographs are irreplaceable. Now some total stranger's got ahold of them. An outsider!
> RAY: Well, he can always make up some kind of story about them.
> EARL: What's that supposed to mean?
> RAY: He can tell people they're pictures of *his* family. *His* ancestors. He can make up a whole tall tale.
> EARL: Why would he wanna do that?
> RAY: Maybe he's got no family. Maybe he needs to make one up.
> EARL: If he's got no family he can't make one up! That's not something you make up outta thin air! You can't make that stuff up. It's too complicated!
> RAY: People will believe anything, Earl. You know that. Look at all the stuff you've told me.
> EARL: What stuff?
> RAY: Over the years. All the bullshit you've told me. I believed every word. (91-92)

Como se ve, Ray denuncia también el poder embaucador de la ficción, algo que ya había hecho con anterioridad en respuesta a la afirmación de Taxi de que una de sus tatarabuelas fue asesinada por una tribu de Comanches: "A fabrication, passed down from one generation to another. Sounds like that kind of a story. A prideful story" (67). Curiosamente, en la edición final de la obra Shepard eliminó un párrafo en el que Ray justificaba esta propensión a la fabulación: "It's just something you've grown to believe in. Something you've become convinced of because it…gives you a sense of belonging, somewhere in time. A pathetic, sad little sense of belonging—out here in the black, black open-ended plains" (Roudané 2002: 287). Esta omisión indica a las claras el deseo del autor por exponer de manera cruda la verdad, a diferencia de lo que ocurría en *Fool for Love*.

Desde un punto de vista estilístico, existe un recurso que se relaciona con este aspecto. Me refiero al empleo de *flashbacks*, técnica que apenas tiene antecedentes en la dramaturgia de Shepard y que sustituye a la narración como modo privilegiado de dibujar el pasado. Ello contribuye a eliminar ambigüedades, ya que

el espectador contempla con sus propios ojos lo ocurrido, en ocasiones de manera brusca, como si la verdad asaltase el escenario literalmente. Así sucede en el tercer acto, cuando Henry emerge de un modo tan inopinado que ni siquiera Earl sabe dónde situarse: "I've lost track" (101). Por último, resulta llamativo que mientras algunos de estos saltos temporales se desarrollan Ray dirija una mirada severa hacia al patio de butacas, tal vez vigilando que ningún espectador pierda detalle de los hechos.

En conclusión, podemos afirmar que *The Late Henry Moss*, con su exploración de asuntos morales, constituye el epílogo lógico a las obras compuestas en los años noventa y, en general, a la segunda parte de este trabajo. Como en *Buried Child*, la verdad aflora, pero ahora constituye no sólo un momento poético y provisional, sino el eje sobre el que se articula toda la trama. Paradójicamente, en *The Late Henry Moss*, el énfasis en este aspecto es tan acusado que acaba reafirmando, si bien por una vía diferente, el mismo idealismo lingüístico de muchas otras obras. Si en *Fool for Love*, *Suicide in B Flat* y *Action* Shepard dramatizaba la incapacidad de alcanzar un mínimo consenso acerca de la realidad y del pasado, *The Late Henry Moss* recorre el camino inverso. Desde un punto de vista ético, este planteamiento resulta plausible; estilísticamente, sin embargo, la obra se nos antoja anacrónica, sobre todo si consideramos ese final cerrado que resuelve el conflicto familiar. Como las dos caras de una misma moneda, el relativismo de los narradores shepardianos es sustituido por el monismo de la imagen, provocando, en último término, que el mensaje reconciliador de la obra resulte poco creíble.

Epílogo

Resulta complicado finalizar el estudio de un autor en ejercicio, ya que la aparición de nuevas obras funciona como un poderoso imán que exige que el investigador mantenga abierta su curiosidad. De hecho, a pesar de no ser el escritor prolífico de antaño, Shepard ha seguido buscando vías de desarrollo artístico. Así lo demuestra el estreno en 2004 de *The God of Hell*, una misteriosa farsa (con reminiscencias del dramaturgo inglés Joe Orton) que versa sobre los miedos internos de la sociedad norteamericana tras los ataques del 11 de septiembre. A esta pieza, tal vez la más claramente política de toda su carrera, le han sucedido dos obras escritas para el Abbey Theatre de Dublín y protagonizadas por Stephen Rea: el monólogo en un acto *Kicking a Dead Horse* (2007) y *Ages of the Moon* (2009). En la primera, Rea da vida a un vendedor de cuadros venido del Este que reflexiona en medio del desierto sobre sus vicisitudes vitales; mientras que en la segunda dos viejos amigos, afligidos por la soledad, se reúnen después de muchos años para conversar sobre el curso de sus vidas. En ambos casos, por tanto, el espectador es llevado a un lugar arquetípico en la geografía shepardiana, lo que indica la dificultad del autor para imaginar nuevos horizontes creativos. A pesar de ello, no hay que descartar que Shepard vuelva a sorprendernos en el futuro, si bien es difícil imaginar que ninguna de sus obras produzca el impacto de *The Tooth of Crime*, *Buried Child*, *Fool for Love* y tantos otros títulos que han pasado ya a formar parte del canon teatral norteamericano.

En buena medida, el éxito del teatro de Shepard se debe a un profundo espíritu de rebeldía, que se concreta en el rechazo de la lógica causa-efecto en la construcción del argumento y de los personajes, el empleo de un lenguaje musical y una puesta en escena que, aun en los casos más cercanos al mundo cotidiano del espectador, se ve subvertida continuamente por otros estilos —como el absurdismo o el expresionismo— que llaman la atención sobre la naturaleza teatral del espectáculo. Sin embargo, el rasgo más relevante de su filosofía artística —el que

convierte a Shepard en un dramaturgo único, incluso dentro del marco de Off-Off-Broadway y movimientos experimentales posteriores, es la convivencia de aspectos claramente miméticos con otros que aspiran a eliminar el carácter secundario, de imitación de otra realidad, del teatro. El resultado es una tensión constante, que amenaza la propia existencia de cada representación.

Este acercamiento a la teoría dramática de Shepard ha servido de trampolín para analizar no tanto los temas que incluyen sus obras, sino el *modo* en que éstos son abordados, lo que nos ha permitido llamar la atención sobre algunas limitaciones de su teatro. En un primer momento el objeto de interés del autor fue la mitología popular del país —tal y como aparece retratada en cómics, en el cine o en la música— ante la que Shepard adopta una postura ambigua, ya que, por un lado, proporciona un anclaje ideológico en el maremagno de la sociedad contemporánea, pero, por otro, resulta totalmente artificial. Esto conduce a un callejón sin salida tanto para los personajes (que una y otra vez buscan escapar del marco de la ficción), como para el crítico (incapaz de dilucidar si Shepard es un escritor romántico o postmoderno) y el espectador (al que rara vez se le ofrecen alternativas de conocimiento al escepticismo más radical o a la nostalgia). A través del diálogo con algunas de las teorías filosóficas contemporáneas, hemos comprobado cómo en la base de esa aporía ideológica se encuentra una determinada concepción de la imaginación y del lenguaje que, a pesar de su afán innovador, es totalmente dependiente de los planteamientos tradicionales a los que se opone.

En *Suicide in B Flat* y *Angel City*, Shepard intenta abrir nuevas vías de exploración estilística e ideológica, pero es en las piezas de corte realista, en su análisis de las relaciones humanas, donde se aprecia mejor este giro en su dramaturgia, algo lógico, dada la mayor cercanía de los personajes y de los ambientes al mundo del espectador. En muchas ocasiones, sin embargo, sus intenciones han fracasado sobre el escenario, como hemos visto en el retrato del universo femenino en *Fool for Love* y en el tratamiento de la violencia en *States of Shock*. Ello se debe a su incapacidad de imaginar una concepción del teatro menos visceral, que le hace revertir a una dramaturgia en la que la labor hermenéutica del espectador se enfrenta a unos elementos discursivos o visuales *sublimes* a los que es difícil atribuir un significado. En otros casos, como *Buried Child, A Lie of the Mind* y *Simpatico*, Shepard combina estos elementos con otros que se prestan a interpretaciones, logrando una dramaturgia variada que invita al espectador a imaginar respuestas a unos problemas que atañen no sólo al mundo de la ficción,

sino también a su propia realidad sociocultural. Por último, en *The Late Henry Moss*, Shepard deconstruye muchos de los pilares de su teatro; sin embargo, el resultado es demasiado artificial, rompiéndose ese equilibrio entre *ética* y *estética* que he defendido como necesario en la última parte de este ensayo.

.

Bibliografía

FUENTES PRIMARIAS

a) Ediciones de las obras de teatro

——. 1967: *Five Plays*. Indianapolis: Bobbs-Merrill
——. 1983: *Fool for Love and The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife.* San Francisco: City Light Books.
——. 1984a: *Seven Plays*. New York: Bantam Books.
——. 1984b: *Fool for Love and Other Plays*. New York: Bantam Books.
——. 1987: *A Lie of the Mind and The War in Heaven*. New York: New American Library.
——. 1993: *States of Shock, Far North, Silent Tongue*: *a Play and Two Screenplays.* New York: Vintage Books.
——. 1996a: *The Unseen Hand and Other Plays*. New York: Vintage Books.
——. 1996b: *Simpatico*. New York: Vintage Books.
——. 2002: *The Late Henry Moss, Eyes for Consuela; When the World Was Green.* New York: Vintage Books.
——. 2005: *The God of Hell*. New York: Vintage Books.
——. 2006: *Buried Child* (Revised Edition). New York: Vintage Books.
——. 2006: *Tooth of Crime: Second Dance*. New York: Vintage Books.
——. 2008: *Kicking a Dead Horse*. New York: Vintage Books.

b) Cronología de las obras de teatro por fecha de estreno

1964: *Cowboys* [Sin publicar.]
The Rock Garden [*The Unseen Hand and Other Plays.*]
1965: *Chicago* [*The Unseen Hand and Other Plays.*]
4-H Club [*The Unseen Hand and Other Plays.*]
Icarus's Mother [*The Unseen Hand and Other Plays.*]
1966: *Red Cross* [*The Unseen Hand and Other Plays*]
Fourteen Hundred Thousand [*The Unseen Hand and Other Plays*]
1967: *La Turista* [*Fool for Love and Other Plays.*]
Melodrama Play [*Fool for Love and Other Plays.*]
Cowboys#2 [*The Unseen Hand and Other Plays.*]
Forensic and the Navigators [*The Unseen Hand and Other Plays.*]
1969: *The Unseen Hand.*
The Holy Ghostly [*The Unseen Hand and Other Plays.*]
Shaved Splits [Sin publicar.]

1970: *Operation Sidewinder* [*The Unseen Hand and Other Plays*.]
1971: *The Mad Dog Blues* [*The Unseen Hand and Other Plays*.]
Cowboy Mouth (con Patti Smith) [*The Unseen Hand and Other Plays*.]
Back Bog Beast Bait [*The Unseen Hand and Other Plays*.]
1972: *The Tooth of Crime* [*Seven Plays*.]
1973: *Blue Bitch* [Retransmitida en la BBC. Sin publicar.]
1974: *Geography of a Horse Dreamer* [*Fool for Love and Other Plays*.]
Action [*Fool for Love and Other Plays*.]
1975: *Killer's Head* [*The Unseen Hand and Other Plays*.]
1976: *The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife.*
Angel City [*Fool for Love and Other Plays*.]
Suicide in B Flat [*Fool for Love and Other Plays*.]
1977: *Inacoma* [Sin publicar.]
Curse of the Starving Class [*Seven Plays*.]
1978: *Tongues* (con Joseph Chaikin) [*Seven Plays*.]
Buried Child [*Seven Plays*.]
1979: *Savage/Love* (con Joseph Chaikin) [*Seven Plays*.]
1980: *True West* [*Seven Plays*.]
1983: *Fool for Love. [Fool for Love and Other Plays.]*
1985: *The War in Heaven* (obra radiofónica, con Joseph Chaikin.)
A Lie of the Mind.
1991*: States of Shock*.
1994*: Simpatico*.
1995: *Buried Child* (nueva versión)
1996: *When the World Was Green*. (con Joseph Chaikin)
Tooth of Crime: Second Dance.
1998: *Eyes for Consuela*.
2000: *The Late Henry Moss*.
2004: *The God of Hell*.
2007: *Kicking a Dead Horse*.
2009: *Ages of the Moon.*

d) Guiones cinematográficos

——. 1984: *Paris, Texas.* Dir. Wim Wenders.
——. 1985: *Fool for Love*. Dir. Robert Altman.
——. 1988: *Far North.* Dir. Sam Shepard.
——. 1993: *Silent Tongue.* Dir. Sam Shepard.
____. 2005: *Don't Come Knocking*. Dir. Wim Wenders.

d) Ficción no teatral

——. 2004 (1977): *The Rolling Thunder Logbook*. New York: Da Capo P.
——. 1985: *Motel Chronicles* (1982) and *Hawk Moon* (1981). London: Faber and Faber.
——. 1997 (1996): *Cruising Paradise: Tales.* New York: Vintage Books.
——. 2002: *Great Dream of Heaven: Stories*. London: Secker and Warburg.
____. 2010: *Day out of Days: Stories.* New York: Knopf.

f) Ensayos y correspondencia

——. 1974: "News Blues." *Time Out* (31 May), 17.

——. 1981 (1977): "Language, Visualization and the Inner Library." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 214-219.
——. 1989: *Joseph Chaikin and Sam Shepard: Letters and Texts, 1972-1984*. Ed. Barry Daniels. New York: New American Library.

e) Entrevistas

ALLEN, Jennifer 1988: "The Man on the High Horse." *Esquire* (November). 141-151.
BRANTLEY, Ben 1994: "Sam Shepard, Storyteller." *New York Times* (13 November). H1.
CADWALLADR, Carole 2010: "Sam Shepard Bares His Soul." *The New Review* (21 March). 10-13.
CHUBB, Kenneth *et al*. 1981 (1974): "Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys: Interview with Sam Shepard." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 187-209.
COEN, Stephanie 1996: "Things at Stake Here." *American Theatre* 13.7: 28.
FAY, Stephen 1984: "Renaissance Man Rides Out of the West." *Sunday Times Magazine* (26 August). 16, 19.
HAMILL, Pete 1983: "The New American Hero." *New York* (5 December). 74-102.
KAKUTANI, Michiko 1988 (1984): "Sam Shepard." *The Poet at the Piano: Portraits of Writers, Filmmakers, Playwrights and Other Artists at Work*. By Michiko Kakutani. New York: Times Books. 178-185.
KRAMER, Mimi 1983: "In Search of the Good Shepard." *The New Criterion* 2:2: 52-57.
KROLL, Jack 1982: "Who's That Tall, Dark Stranger?" *Newsweek* (11 November). 68-74.
ROUDANÉ, Matthew 2002: "Shepard on Shepard: an Interview." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP. 64-80.
ROSEN, Carol 2004 (1992): " 'Silent Tongues': An Interview with Sam Shepard." *Sam Shepard: a Poetic Rodeo.* By Carol Rosen. New York: Palgrave Macmillan. 212-245.
SESSUMS, Kevin 1988: "Geography of a Horse Dreamer." *Interview* (September). 72-78.
SIMPSON, Mona *et al*. 2000 (1997): "Sam Shepard." *The Paris Review Interwiews: Playwrights at Work*. Ed. George Plimpton. London: The Harvill P. 329-345.
VERMUELEN, Michael 1980: "Sam Shepard: Yes, Yes, Yes." *Esquire* (February). 79-86.
WETZSTEON, Ross 1995: "Unknown territory" *Village Voice* (10 December). 55-56.

FUENTES SECUNDARIAS

AARON, Joyce 1981: "Clues in a Memory." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 171-174.
ADLER, Thomas P. 2002: "Repetition and Regresión in *Curse of the Starving Class* and *Buried Child*." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP. 111-122.
ANTÓN-PACHECO, Ana 1979: *Off-Broadway: una generación dramática*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
ARONSON, Arnold 2000: "American Theatre in Context: 1945-Present." *The Cambridge History of American Theatre. Vol. 3: Post-World War II to the Present.* Ed. Don B. Wilmeth and Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge UP. 87-162.
ARTAUD, Antonin 1978 (1938): *El teatro y su doble.* Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa.
AUERBACH, Doris 1982: *Shepard, Kopit, and the Off-Broadway Theater*. Boston: Twayne Publishers.

——. 1988: "Who Was Icarus's Mother? The Powerless Mother Figures in the Plays of Sam Shepard." *Sam Shepard: A Casebook*. Ed. Kimball King. New York and London. Garland Publishing Inc. 53-64.
AUSLANDER, Philip 1997: *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge.
AUSTER, Paul 1989: *Moon Palace*. London: Faber and Faber.
AUSTIN, J.L.1976 (1962): *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. London: Oxford UP.
BARTOW, Arthur 1986: "Double Jeopardy." *American Theatre* 2:10-17.
BAUDRILLARD, Jean 1987 (1986): *América*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
——. 1991: *La guerra del golfo no ha tenido lugar*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
BECKETT, Samuel 1960: *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Works*. New York: Grove P.
BENNETT, Susan 1993: "When a Woman Looks: The 'Other' Audience of Shepard's Plays." *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard*. Ed. Leonard Wilcox. New York: St. Martin's P. 168-179.
BEN CHAIM, DAPHNA 1984: *Distance in the Theatre: the Aesthetics of Audience Response*. Ann Arbor: U of Michigan Research P.
BIGSBY, Christopher 1992: *Modern American Drama, 1945-1990*. Cambridge: Cambridge UP.
——. 2000: "Born Injured: the Theatre of Sam Shepard." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP. 7-33.
BOTTOMS, Stephen J. 1994: "Towards a Rhythm Method: Exploring 'Psychological Realism' in Sam Shepard's *Buried Child*." *Studies in Theatre Production* 10: 4-19.
——. 1998: *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*. Cambridge: Cambridge UP.
——. 2002: "Shepard and Off-Off-Broadway: the Unseen Hand of Theatre Genesis." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP. 34-63.
——. 2004: Playing *Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor: The U of Michigan P.
BOURDIEU, Pierre 1995: *Language and Simbolic Power*. Ed. John B.Thompson. Trans. Gino Raymond and Matthew Adamson. Cambridge (Massachussets): Harvard UP.
BRECHT, Bertolt 2004 (1957): *Escritos sobre teatro*. Ed. y Trad. Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba.
——. 1964: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. and trans. John Brecht. New York: Hill and Wang.
——. 1987: *Teatro completo: uno*. Trad. Miguel Sáenz. Madrid: Alianza Editorial.
BRODSLY, David 1981: *L.A. Freeway: an Appreciative Essay*. Berkeley. U of California P.
BROOK, Peter 1972 (1968): *The Empty Space*. Penguin: Harmondsworth.
BROOKHOUSE, Christopher 1988: "Story Itself." *Sam Shepard: A Casebook*. Ed. Kimball King. New York: Garland Publishing.
BUTLER, Judith 1990: *Gender Trouble*: *Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
CALLENS, Johan 1986: "Memories of the Sea in Shepard's Illinois." *Modern Drama* 29.3: 403-415.
CARLSON, Marvin 1985 "Semiotics and Nonsemiotics in Performance." *Modern Drama* 28. 4: 670-676.
——. 2000: "Alternative Theatre." *The Cambridge History of American Theatre. Vol. 3: Post-World War II to the Present*. Ed. Don B. Wilmeth and Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge UP. 249-293.
CARROLL, Dennis 1985: "The Filmic Cut and 'Switchback' in the Plays of Sam Shepard." *Modern Drama* 28.1: 125-138.
CHAIKIN, Joseph 1991 (1972): *The Presence of the Actor*. New York: Theatre Communications Group.
CHAUDHURI, Una 1997 (1995): *Staging Place. The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: U of Michigan P.

CHOCRÓN, Isaac 1991: *El teatro de Sam Shepard: de imágenes a personajes*. Caracas: Monte Aula.
CHUBB, Kenneth 1974: "Fruitful Difficulties of Directing Shepard." *Theatre Quarterly* 4. : 17-23.
CLEWELL, Tammy 2004: "Mourning Beyond Melancholia: Freud's Psychoanalysis of Loss." *Journal of the American Psychoanalytic Association* 52.1: 43-67.
CLUM, John M. 2002: "The Classic Western and Sam Shepard's Family Sagas." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP.171-188.
COE, Robert 1981: "Image Shots are Blown: The Rock Plays." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 57-66.
——. 1981: "Interview with Robert Woodruff." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 151-158.
COHN, Dorrit 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.
COIXET, Isabel 2006: "La nacionalidad de las películas no reside en el idioma que hablan los personajes." *Abc* <http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-31-01-2006/sevilla/Sevilla/la-nacionalidad-de-las-peliculas-no-reside-en-el-idioma-quehablan-los-personajes_1314103545864.html>
COY, Juan José 1984: "Tipología literaria en la obra dramática de Tennessee Williams." *Estudios sobre géneros literarios II*. Eds. Javier Coy y Javier de Hoz. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca. 212-232.
COUCH, Joseph Dennis 2006: *Ending and "Copping Out." Completeness and Closure in the plays of Sam Shepard.* Tesis doctoral. U of Maryland.
CRUM, Jane Anne 1993: " 'I Smash the Tools of My Captivity': The Feminine in Sam Shepard's *A Lie of the Mind*." *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard.* Ed. Leonard Wilcox. New York: St. Martin's P. 193-214.
CUENCA AGUILAR, Inés 2000: *Propuesta de un teatro didáctico norteamericano alternativo al culto por la violencia*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
DEMASTES, William W. 1998: *Beyond Naturalism.: A New Realism in American Theatre.* Westport (Connecticut): Greenwood.
——. and Michael Vanden Heuvel 1996: "The Hurlyburly Lies of the Casualist Mind: Chaos and the Realism of Rabe and Shepard." *Realism and the American Dramatic Tradition.* Ed. William W. Demastes. Tuscaloosa: The U of Alabama P.
DeROSE, David J. 1992: *Sam Shepard*. New York: Twayne Publishers.
——. 2002: "Sam Shepard as Musical Experimenter." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP. 227-246.
DERRIDA, Jacques 1989 (1967): *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Madrid: Anthropos.
EARLY, Michael. "Of Life Inmense in Passion, Pulse, and Power: Sam Shepard and the American Literary Tradition." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 126-132.
ELAM, Keir 1980: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen.
ESSLIN, Martin 1968: *The Theatre of the Absurd.*Harmondsworth: Penguin.
FALK, Florence 1981a: "Men Without Women: The Shepard Landscape." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 90-103.
——. 1981b: "The Role of Performance in Sam Shepard's Plays." *Theatre Journal* 33.1. 182-198.
FIEDLER, Leslie A. 1965: "The New Mutants." *A New Fiedler Reader*. New York: Prometheus Books. 189-211
——. 1975: *Love and Death in the American Novel*. New York: Stein and Day,
FREUD, Sigmund 1986 (1930): *El malestar en la cultura y otros ensayos.* Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial.

FRUTKIN, Ren 1981 (1969): "Paired Existence Meets the Monster." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 108-116.
GEIS, Deborah R. 1993: *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama.* Ann Arbor: U of Michigan P.
GELBER, Jack 1981 (1976): "The Playwright as Shaman." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 45-48.
GRACE, Sherill 1993: "'Lighting Out for the Territory Within'": Field Notes on Shepard's Expressionist Vision." *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard.* Ed. Leonard Wilcox. New York: St. Martin's P. 180-195.
GRAHAM, Laura J. 1995: *Sam Shepard: Theme, Image and the Director.* New York: Peter Lang.
GROTOWSKI, Jerzy 1968: *Towards a Poor Theatre.* London: Methuen.
HAEDICKE, Janet V. 1993: "A Population (and Theater) at Risk: Battered Women in Henley's *Crimes of the Heart* and Shepard's *A Lie of the Mind*." *Modern Drama* 36.1: 83-95.
HALL, Ann C. "Speaking Without Words: the Myth of Masculine Autonomy in Sam Shepard's *Fool for Love.*" *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard.* Ed. Leonard Wilcox. New York: St. Martin's P. 150-167.
HANDKE, Peter 1997: *Plays: One.* London: Methuen.
HARDWICK, Elizabeth 1981 (1968): "An Introduction: *La Turista.*" *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 67-71.
HART, Lynda 1987: *Sam Shepard's Metaphorical Stages.* Westport. CT: Greenwood P.
——. 1989: "Sam Shepard's Spectacle of Impossible Heterosexuality." *Feminist Rereadings of Modern American Drama.* Ed. June Schlueter. London and Toronto: Associated U Ps. 213-226.
——. 1988:"Sam Shepard's Pornographic Visions." *Studies in the Literary Imagination* 21.2: 69-82.
HIRSCH, Foster 2000: "Actors and Acting." *The Cambridge History of American Theatre. Vol. 3: Post-World War II to the Present.* Ed. Don B. Wilmeth and Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge UP. 490-513.
HUNT, Tim 1981: *Kerouac's Crooked Road: Development of a Fiction.* Hamden (Connecticut): Archon Books.
HUTCHEON, Linda 1988: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
——. 1989: *The Politics of Postmodernism*. New York and London: Routledge.
JAMESON, Fredric 1999 (1991): *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP.
JAKOBSON, Roman 1974 (1941): *Lenguaje infantil y afasia.* Trad. Esther Benítez. Madrid: Ayuso.
KANE, Leslie 2002: "Reflections of the Past in *True West* and *A Lie of the Mind*." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP. 139-153.
KAYE, Nick 1994: *Postmodernism and Performance*. London: Macmillan.
KEARNEY, Richard 1988: *The Wake of Imagination*. London and New York: Routledge.
——. 2002: *On Stories*. London and New York: Routledge.
——. 2003: *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*. London & New York: Routledge.
——. 2004: *On Paul Ricoeur: The Owl of Minerva.* Hurlington: Ashgate Publishing.
KENNY, Anthony 1994: *The Wittgenstein Reader*. Oxford and Maiden (Massachussetts): Blackwell Publishers.
KEROUAC, Jack 1995 (1959): "Essentials of Spontaneous Prose." *The Portable Jack Kerouac.* Ed. Ann Chaters. New York: Viking. 484-485.
KERR, Walter 1978 "Sam Shepard: What's the Message?" *New York Times* (10 December): 2.3.
KOLODNY, Annette 1975: *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: U of North Carolina P.

KUHARSKI, ALLEN J. 2001: "Performance Review: *The Late Henry Moss*." *Theatre Journal* 54.3: 500-502.
KUHN, TOM 1997: "Introduction." *Plays: 1*. By Peter Handke. London: Methuen. ix-xxiv.
LAHR, John 1970: Up *Against the Fourth Wall*: *Essays on the Modern Theatre*. New York: Grove P.
LaVELLE. J.R. 1987: "Alienation Effects and Exteriorized Subjectivity in *Angel City* and *The Bostonians*." *Hollywood on Stage: Playwrights Evaluate the Culture Industry*. Ed. Kimball King. New York and London: Garland Publishing. 125-139.
LONDRÉ, Felicia Hardison 1993: "A Motel of the Mind: *Fool for Love* and *A Lie of the Mind*." *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard.* Ed. Leonard Wilcox. New York: St. Martin's P. 215-224.
LYONS, Charles 1993: "Shepard's Family Trilogy and the Conventions of Modern Realism." *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard.* Ed. Leonard Wilcox. New York: St. Martin's P. 115-130.
LYOTARD, Jean-François 1984 (1979): The *Postmodern Condition: a Report on Knowledge.* Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P.
MALKIN, Jeanette R. 1992: *Verbal Violence in Contemporary Drama*: *From Handke to Shepard.* Cambridge: Cambridge UP.
——. 1999: *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Ann Arbor: The U of Michigan P.
MARINA, José Antonio 2002 (1992): *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama.
MARRANCA, Bonnie. "Alphabetical Shepard: The Play of Words." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard*. Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal, 1981. 13-33.
McCARTHY, Gerry 1981: " 'Acting it Out': Sam Shepard's *Action*." *Modern Drama* 24.1: 1-12.
McDONOUGH, Carla J. 1997: *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama.* Jefferson (North Carolina) and London: McFarland and Company.
——. 2002: "Patriarchal Pathology from *The Holy Ghostly* to *Silent Tongue.*" *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP. 154-170.
MILLER, Arthur 2002 (1997): "Sobre el lenguaje del teatro." Trad. Maria Luisa Blanco et *al. Estudios de teatro actual en lengua inglesa*. Ed. José Antonio Gurpegui. Madrid: Huerga y Fierro.
MORRISON, Kristin 1983: *Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago: The U of Chicago P.
MOTTRAM, Ron 1984: *Inner Landscapes: The Theater of Sam Shepard*. Columbia: U of Missouri P.
——. 1988: "Exhaustion of the American Soul. Sam Shepard's *A Lie of the Mind*" *Sam Shepard: A Casebook.* Ed. Kimball King. New York: Garland Publishing. 95-106.
NASH, Thomas 1983: "Sam Shepard's *Buried Child*: The Ironic Use of Folklore." *Modern Drama* 26.4: 486-491.
NEALON, Jeffrey 1992 (1988): "Samuel Beckett and the Postmodern: Language Games, Play and *Waiting for Godot*." *Waiting for Godot and Endgame: New Casebooks*. Ed. Steven Connor. London: Macmillan. 44-54.
ORBISON, Tucker 1994: "Authorization and Subversion of Myth in Shepard's *Buried Child*." *Modern Drama* 37.3. 509-520.
ORR, John 1991: *Tragicomedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard.* London: Macmillan.
ORZEL, Nick and Michael SMITH 1966: "Introduction." *Eight Plays from Off-Off-Broadway*. Ed. Nick Orzel and Michael Smith. New York: The Bobbs-Merrill Co.
OUMANO, Ellen 1986: *Sam Shepard: The Life and Work of an American Dreamer*. New York: St. Martin's P.
PAVIS, Patrice 1998 (1996): *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología.* Trad. Jaume Melendres. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós.
PICKERING, Kenneth 2003 (1998): *Studying Modern Drama*. New York: Palgrave Macmillan.
PINTER, Harold 1989: *Plays*: *One*. London: Methuen.

POWE, Bruce W. 1981: "*The Tooth of Crime*: Sam Shepard's Way with Music." *Modern Drama* 24.1: 13-25.
PUCHNER, Martin 2002: *Stage Fright: Modernism, Anti-theatricality, and Drama.* Baltimore: The John Hopkins UP.
——. 2006: *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes.* Princeton and Oxford: Princeton UP.
PUTZEL, Steven 1987: "Expectation, Confutation, Revelation: Audience Complicity in the Plays of Sam Shepard." *Modern Drama* 30.2: 147-160.
——. 1993: "An American Cowboy on the English Fringe: Sam Shepard's London Audience." *Modern Drama* 36.1: 131-146.
QUIGLEY, Austin 1985: *The Modern Stage and Other Worlds.* New York and London: Methuen.
——. 2004: *Theoretical Inquiry: Language, Linguistics and Literature*. New Haven and London.
RABILLARD, Sheila 1987: "Sam Shepard: Theatrical Power and American Dreams." *Modern Drama* 30.1: 58-71.
——. 1991: "Destabilizing Plot, Displacing the Status of Narrative: Local Order in the Plays of Pinter and Shepard." *Theatre Journal* 43.1: 41-58.
——. 1993: "Shepard's Challenge to the Modernist Myths of Origin and Originality: *Angel City and True West*." *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard.* Ed. Leonard Wilcox. New York: St. Martin's P. 78-95.
RANDALL, Phyllis R. 1988: "Adapting to Reality: Language in Shepard's *Curse of the Starving Class*." *Sam Shepard: A Casebook.* Ed. Kimball King. New York: Garland Publishing. 121-134.
REAVES, Gerri 2001: *Mapping the Private Geography: Autobiography, Identity, and America*. Jefferson (North Carolina) and London: McFarland and Company.
ROBINSON, Marc 1994: *The Other American Drama*. Baltimore and London: John Hopkins UP.
——. 2002: "Joseph Chaikin and Sam Shepard in Collaboration." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP. 83-110.
RODRÍGUEZ-GAGO, Antonia 1989: "Introducción." *Los días felices (Happy Days).* By Samuel Beckett. Ed. y trad. Antonia Rodríguez Gago. Madrid: Cátedra. 9-121.
ROSEN, Carol 1981: "Sam Shepard's *Angel City:* A Movie for the Stage." *Modern Drama* 22.1: 39-46. :
——. 2004: *Sam Shepard: A Poetic Rodeo.* New York: Palgrave Macmillan.
ROUDANÉ, Matthew 2002: "Introduction." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP. 1-6.
——. 2002: "Sam Shepard's *The Late Henry Moss*." *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Ed. Matthew Roudané. Cambridge: Cambridge UP. 279-291.
SAVRAN, David.1984: "Sam Shepard's Conceptual Prison: *Action and The Unseen Hand*." *Theatre Journal* 36. 1: 57-74.
——. 1988: *Breaking the Rules: The Wooster Group*. New York: Theatre Communications Group.
SCHECHNER, Richard 1981: "The Writer and the Performance Group: Rehearsing *The Tooth of Crime*." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 162-168.
SCHWAB, Gabriele: "On the Dialectics of Closing and Opening in *Endgame*." *Waiting for Godot* and *Endgame*: *New Casebooks*. Ed. Steven Connor. London: Macmillan.
SHAINBERG, Lawrence 2000 (1987): "Exorcising Beckett." *The Paris Review Interviews: Playwrights at Work*. Ed. George Plimpton. London: The Harvill P. 50-86.
SHAW, Philip 2006: *The Sublime*. London and New York: Routledge.
SHEWEY, Don 1997: *Sam Shepard.* New York: Da Capo P.
SMITH, Michael 1981 (1968): "Notes*: Icarus' Mother*." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 159-161.
SONTAG, Susan 1966: *Against Interpretation and Other Essays.* New York: Dell Publishing.

STAMBOLIAN, George 1981 (1974): "A Trip Through Popular Culture: *Mad Dog Blues*." *American Dreams: The Imagination of Sam Shepard.* Ed. Bonnie Marranca. New York: Performing Arts Journal. 79-89.
STATES, Bert O. 1985: *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley and Los Angeles: U of California P.
STEIN, Gertrude 1998: *Writings: 1932-1946*. New York: The Library of America.
STEINER, George 1969: *Language and Silence: Essays 1958-1966*. Harmondsworth: Penguin.
——. 1975: *After Babel*. London, Oxford and New York: Oxford UP.
TAAV, Michael 2000: *A Body Across the Map: The Father-Son Plays of Sam Shepard.* New York: Peter Lang.
THOREAU, Henry David 2001 (1861): "Walking." *Collected Essays and Poems*. New York: The Library of America. 225-255.
VANDEN HEUVEL, Michael 1991: *Performing Drama/ Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text*. Ann Arbor: The U of Michigan P.
VÁZQUEZ, Juan 1986: *Lenguaje, verdad y mundo*: *modelo fenomenológico de análisis semántico*. Barcelona: Anthropos.
VÁZQUEZ, Rubén 2004: "*Our Town* y su relación con el *pageant* histórico americano." *Actas del XXVII Congreso Aedean*.Salamanca: Ed. Ambos Mundos.
——. 2007: "The Function of Travel in Sam Shepard's Non-Dramatic Works." *Intertextual Dialogues: Travels and Routes*. Ed. Ana Gabriela Macedo *et al*. Braga: Universidade do Minho. 335-349.
WADE, Leslie A. 1997: *Sam Shepard and the American Theatre*. Westport (Connecticut): Greenwood P.
——. 2002: *States of Shock, Simpatico, and Eyes for Consuela*: Sam Shepard's Plays of the 1990's.
WEALES, Gerald 1993: "Artifacts: The Early Plays Reconsidered." *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard.* Ed. Leonard Wilcox. New York: St. Martin's P. 8-21.
WESTGATE, J. Chris 2005: "Negotiating the American West in Sam Shepard's Family Plays." *Modern Drama* 48.4: 726-743.
WHITING, Charles 1988: "Digging Up Buried Child." *Modern Drama* 31.4: 548-556.
WHITMAN, Walt 1990 (1855): *Leaves of Grass*. Oxford: OUP.
WILCOX, Leonard 1987: "Modernism vs. Postmodernism: Sam Shepard's *The Tooth of Crime* and the Discourses of Popular Culture." *Modern Drama* 30.4: 560-573.
——. 1993: "West's *The Day of the Locust* and Shepard's *Angel City*: Refiguring L.A. Noir." *Modern Drama* 36.1: 61-75.
WILDER, Thornton 1996 (1941): "Some Thoughts on Playwriting." *Textos sobre teatro norteamericano (II)*. Ed y trad. Antonio Rodríguez Celada. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
WILLADT, Susanne 1993: "States of War in Sam Shepard's *States of Shock*." *Modern Drama* 36.1: 147-166.
WILSON, Ann 1987: "Fool of Desire: The Spectator to the Plays of Sam Shepard." *Modern Drama* 30.1: 46-57.
——. 2001: "Great Expectations: Language and the Problem of Presence in Sam Shepard's Writing." *Modern Dramatists: A Casebook of Major British, Irish and American Playwrights.* Ed. King Kimball. New York: Routledge. 257-272.
WORTON, Michael 1994: "*Waiting for Godot* and *Endgame*: Theatre as Text." *The Cambridge Companion to Beckett.* Ed. John Pilling. Cambridge: Cambridge UP.
ZINMAN, Toby Silverman 1986: "Sam Shepard and Super-Realism." *Modern Drama* 29.3: 423-431.
——. 1988: "Visual Histronics: Shepard's Theatre of the First Wall." *Theatre Journal* 40.3. 509-518.
ZIZEK, Slovaj 2006: *Lacrimae rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Trad. Ramon Vilà Vernis. Barcelona: Debate.

BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

1. Carme Manuel, *Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana*
2. Carme Manuel, ed., *Teaching American Literature in Spanish Universities*
3. Russell DiNapoli, *The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater*
4. José Beltrán, *Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana*
5. Nieves Alberola, *Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna*
6. María Ruth Noriega, *Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction*
7. Belén Vidal, *Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation*
8. Santiago Juan Navarro, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*
9. Antonio Lastra, *La Constitución americana y el arte de escribir*
10. Yvonne Shafer, *The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present*
11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., *Los reinos de Santayana*
12. David Hamilton, *Textualities: Essays on Poetry in the United States*
13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., *Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy*
14. Maurice A. Lee, *The Aesthetics of LeRoi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet*
15. Xavier García Raffi, *Alfred North Whitehead: un metafísico atípico*
16. Carmen Rueda Ramos, *Voice in the South: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction*
17. Maurice A. Lee, *The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance*
18. Paul Scott Derrick, *"We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism*
19. Javier Alcoriza, *El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams*
20. J. Hillis Miller, *Zero Plus One*
21. Francisco Collado, *El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon*
22. ***Ana María Fraile Marcos**, Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston*
23. ***Suzanne Greenslade,** Under the Magnolias: Growing Up White in the South*
24. Miriam López and Mª Dolores Narbona, eds., *Women's Contribution to Nineteenth-Century American Theatre*
25. Susana Mª Jiménez Placer, *Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto*
26. Fabio L. Vericat, *From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot*
27. Juan J. Coy, *Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana* (I)
28. Juan J. Coy, *Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana* (II)
29. Antonio Lastra, Emerson transcendens. *La trascendencia de Emerson*
30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., *Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio*
31. Manuel Vela Rodríguez, *La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen*
32. Jesús Ángel González López, *La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulps', cine y cómics*
33. Mercedes Peñalba, *Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica*
34. Gabriel Torres Chalk, *Robert Lowell: la mirada de Aquiles*
35. Antonio Lastra, *Herencias straussianas*
36. Mª Rosario Ferrer Gimeno, *El viaje de Helen Hanff a* 84,

37. Fernando Beltrán Llavador, *La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton*

38. Carme Manuel, *La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page*

39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, *La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo*

40. Douglas Edward LaPrade, *Censura y recepción de Hemingway en España*

41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., *Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin*

42. Carolina Núñez Puente, *Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin*

43. Rosa María Díez Cobo, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*

44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., *Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States*

45. Maria del Guadalupe Davidson, *The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity*

46. Rodrigo Andrés, *Herman Melville: poder y amor entre hombres*

47. Gerald Vizenor, *Literary Chance: Essays in Native Survivance*

48. Douglas Edward LaPrade, *Hemingway and Franco*

49. Mary Chesnut, *Páginas de un diario de la Guerra Civil*, trad. y ed. Carme Manuel

50. Sarah Orne Jewett, *La tierra de los abetos puntiagudos*, trad. y ed. Paul S. Derrick y Juan López Gavilán

51. Charlotte Perkins Gilman, *Mujeres y economía*, trad. y ed. Empar Barranco Ureña

52. Frances E. W. Harper, *Iola Leroy, o las sombras disipadas*, trad. Ángeles Carreres; ed. Carme Manuel

53. Olga Barrios, *The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa*

54. Mª Gema Fernández Sampedro, *El viaje en la ficción norteamericana: símbolos e identidades*

55. Mary Rowlandson, *La verdadera historia del cautiverio y restitución de la señora Mary Rowlandson*, trad. y ed. Elena Ortells

56. Empar Barranco Ureña, *Willa Cather: el reverso de la alfombra*

57. Beatriz Ferrús Antón, *Sor María de Ágreda: historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica*

58. Jack Kerouac, *Mexico City Blues (Sesenta Poemas)*, trad. y ed. Rolando Costa Picazo

59. Fred Hobson, *A Southern Enigma: Essays on the U.S. South*

60. Constante González Groba, *On Their Own Premises: Southern Women Writers and the Homeplace*

61. Agustín Reyes Torres, *Walter Mosley's Detective Novels: The Creation of a Black Subjectivity*

62. Nancy Prince, *Vida y viajes de la señora Nancy Prince*, trad. Sergio Saiz; ed. Carme Manuel

63. A. Robert Lee, *USA: Re-viewing Multicultural American Literature*

64. Mar Gallego and Isabel Soto, eds. *The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender*

65. Graziella Fantini, *Shattered Pictures of Places and Cities in George Santayana's Autobiography*

66. Elena Ortells Montón, *Truman Capote, un camaleón ante el espejo*

67. María Jesús Castro Dopacio, *Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana*

68. Louisa May Alcott, *Louisa May Alcott: tres relatos de adultos*, trad. y ed. Miriam López Rodríguez

69. Emilia María Durán Almarza, *Performeras del Dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso*

70. Francisco Javier Rodríguez Jiménez, *¿Antídoto contra el antiamericanismo? American Studies en España, 1945-1969*

71. Rubén Vázquez Negro, *Sam Shepard: el teatro contra sí mismo*

72. Juan José Coy, *Mark Twain o el sentimiento trágico del humor*

73. Douglas Edward LaPrade, *Hemingway prohibido en España*